cahiers du

CINEMA

spécial
John Ford
Roberto Rossellini
Venise 66



prix du numéro 6 francs

numéro 183 octobre 1966

nicolas sagesse 134



Signoricci

Eau de Toilette
After-shave
Savons

NINA RICCI

CHAPPAQUA

Un film produit, interprété
et réalisé par Conrad Rooks (prix spécial du Jury
au festival de Venise).

Si vous partiez,
où voudriez-vous aller ?
Sans doute à Chappaqua.
Où ça ? A Chappaqua.
Parlez-moi de Chappaqua.
Je crois que c'est une source...
Une source ? C'est-à-dire
le lieu sacré des eaux vives...
Là où les tribus viennent
cacher leur mort.
Tous les Indiens s'en sont
allés, disparus... Mes raisons
de venir dans cette
clinique viennent du peyotl.
Je suis venu par cette amie
qui avait ce peyotl.
Vous en mangez parce
qu'on vous dit que
vous allez planer.
Et j'en ai mangé, beaucoup,
énormément, et j'ai attendu.
J'ai eu cette vision
fantastique, ici, en moi,
j'ai vu un cercle d'or jaune,
comme une illumination.
« Les Indiens dansaient ici...
Tous sont partis maintenant...
Seules reliques :
les pointes de flèches. »





« Chappaqua » est l'histoire d'une cure, d'une désintoxication. Nous y trouvons un homme au dernier stade de la drogue, proche de la mort et de la folie. « Chappaqua » est, en fait, le mythe personnel de cet homme, un mythe qui engage le public à participer.

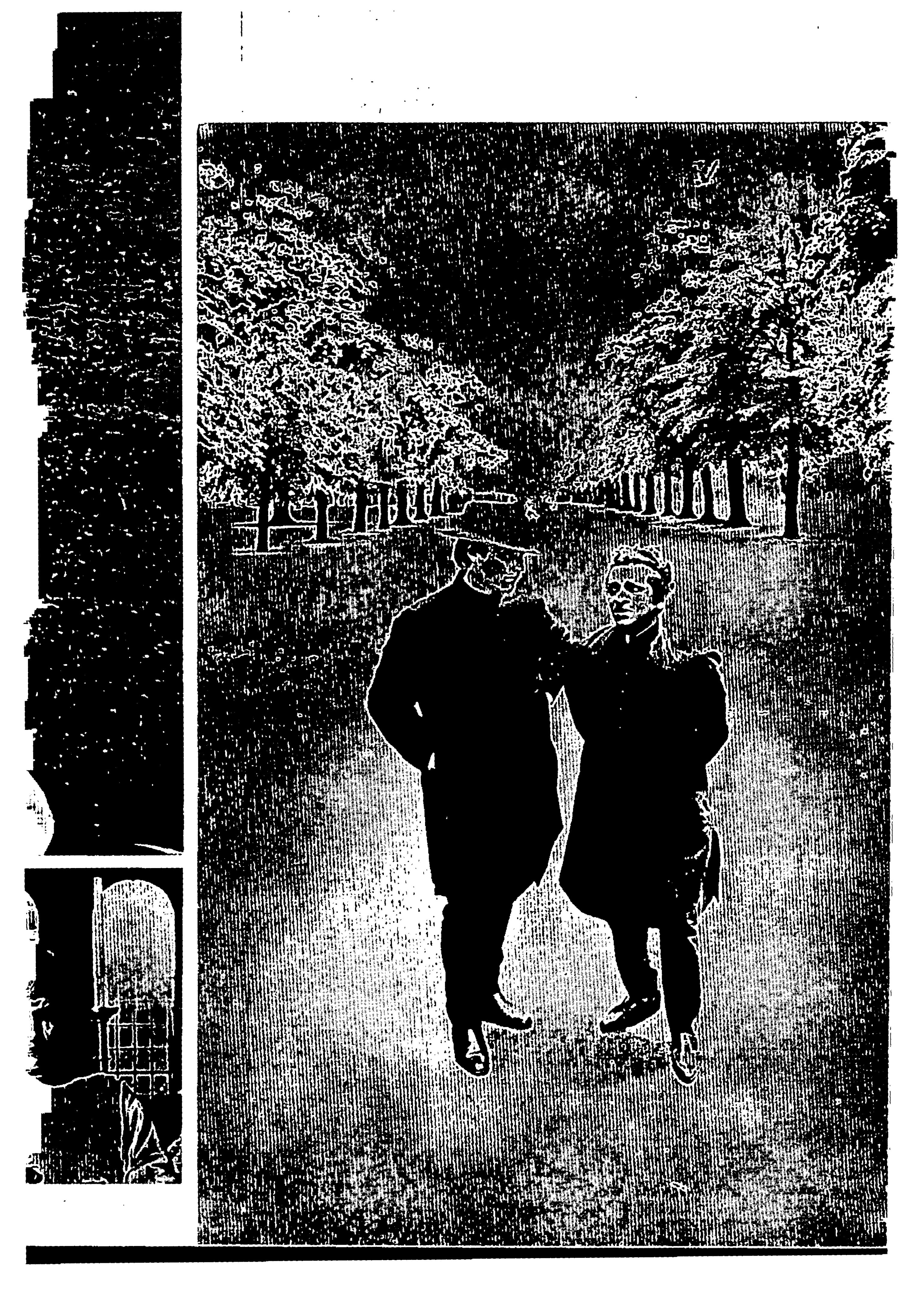




« Chappaqua »,
avec
Jean-Louis Barrault,
William S.
Burroughs, Ravi
Shankar,
Allen Ginsberg,
Paula Pritchett, Ornette
Coleman.
Jill Lator.
Images de
Robert Frank.
Musique de Ravi
Shankar.

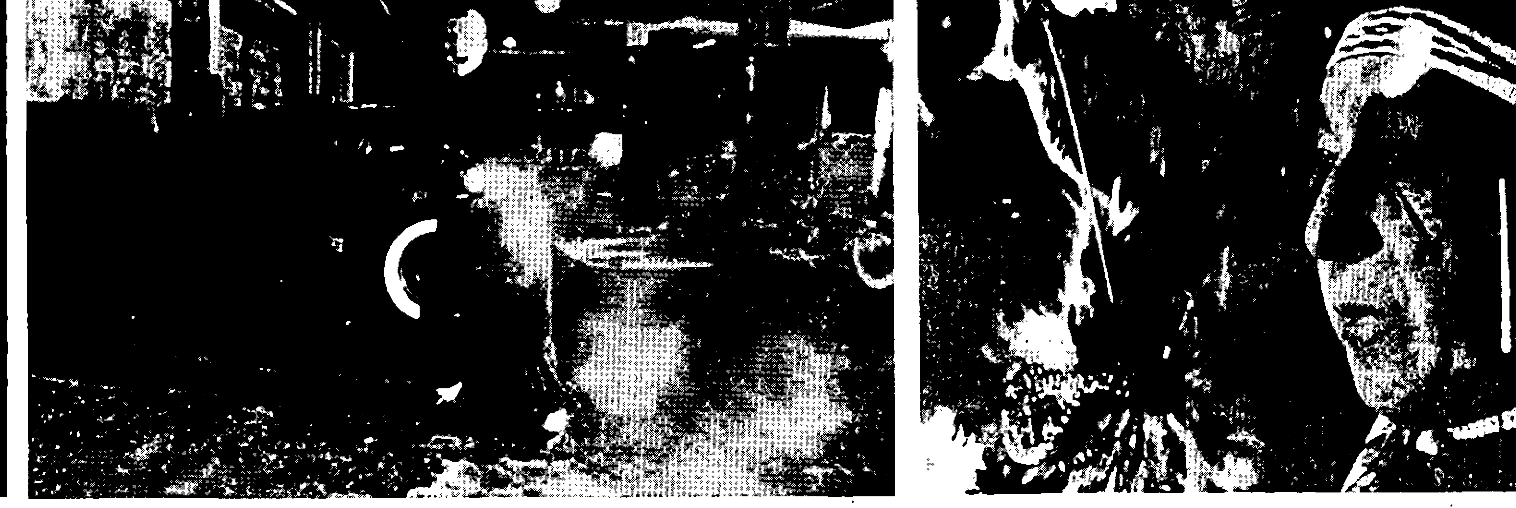








« Chappaqua »
est l'image de la
civilisation,
de l'Ouest empoisonnée
par ses propres
drogues et
par une surabondance
d'images, un
astre mort depuis des
millénaires,
dont les
derniers reflets
vacillants et saccadés
illuminent un
décor vide.







« Chappaqua » est un document sur l'homme luttant contre lui-même pour trouver un sens nouveau à sa vie et triompher d'un état qui menace son existence.

LE CONSEIL DES DIX

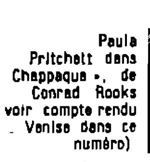
COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Vivre (Kurosawa Akira)	★	★★★	★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	●	★★★★
Fahrenheit 451 (François Truffaut)	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★
Jeux de nuit (Mai Zetterling)	★★	★	★★	★★	★★	★★	★★	★	★★	★
The Chase (Arthur Penn)	★★★	★★	★	★★	●		★	★★	★★	★★
Nevada Smith (Henry Hathaway)	★		●	★★	★	★★	★★		★★★	
Demain la Chine (Claude Otzenberger)		★★		★	★★	★★★	●		★	★
Le Crépuscule des aigles (John Guillermin)	★★	★	★	●		★★	★★		★	
Morgan (Karel Reisz)	●	★★	★	●	★	★★★	●	●	★	★★
Khartoum (Basil Dearden)	★	★	★	★	●		★		★	
Avec la peau des autres (Jacques Deray)		★	★		●	★★★	●		●	
Des filles pour l'armée (Valerio Zurlini)	●	★	★★	●	●	★★★	●	●	●	★★
Comment voler un million de dollars (W. Wyler)	★	★	★	●	★	★★	●	●	●	★
Les Créatures (Agnès Varda)	★	★	●	●	●	★	●	★	★	★★
L'Odyssée du T 34 (N. Kourikhine et L. Manaker)				★	●	★	●	★	●	★
Cent mille dollars pour Ringo (A. de Martino)	●					★★			●	●
Tendre Voyou (Jean Becker)	★		★	●	●			●		
Le Grand Restaurant (Jacques Besnard)	●	●		●		●	●	●	●	★
Fureur sur le Bosphore (Terence Hathaway)	●				●	●			●	
Opération Opium (Terence Young)	●	●	●		●		●		●	
Le Voyage du père (de La Patellière)	●	●			●		●		●	●

... Cette longue querelle de la tradition et de l'invention de l'ordre et de l'aventure...
Guillaume Apollinaire.

cahiers du CINEMA

N° 183 OCTOBRE 1966



Paula Pritchett dans Chappaqua », de Conrad Rooks voir compte rendu Venise dans ce numéro)

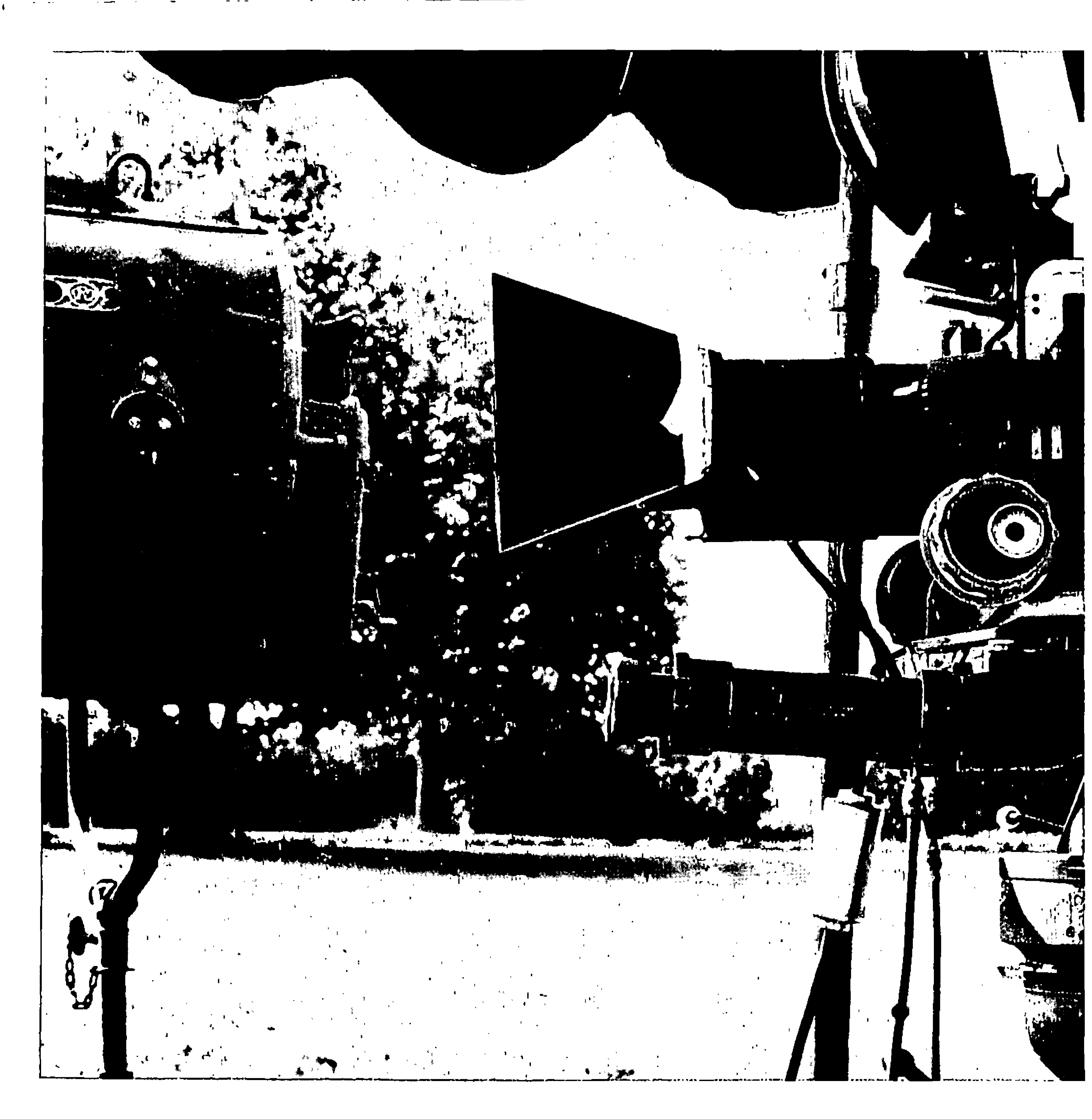


Silvagni (Mazarin) et Raymond Jourdan (Colbert) dans « La Prise du ouvoir par Louis IV » de Roberto Rossellini

Nos lecteurs retrouveront le « Petit Journal », le « Cahier critique » et les rubriques habituelles dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e.

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.



Cahiers Dans les derniers entretiens que vous avez donnés aux « Cahiers », nous avons cru voir chez vous une certaine amertume vis-à-vis du monde et de l'art actuels.

Roberto Rossellini Je n'ai aucune amertume. Dans n'importe quelle culture et dans n'importe quelle civilisation, l'art a toujours eu un rôle important : c'est de donner la signification de la période historique qu'on vivait, et une signification qui était accessible à tout le monde. De Giotto à Homère, c'était comme ça : le sens vrai des choses. Au-delà de toute préoccupation didactique. L'art aujourd'hui a perdu ce rôle, il me semble. Tous les arts.

Cahiers Vous nous avez beaucoup étonnés, il y a quelques années, quand vous avez parlé d'abandonner le cinéma de fiction, et de vous consacrer à un cinéma didactique. En voyant « La Prise du pouvoir par Louis XIV », il semble que toutes ces distinctions soient vaines. C'est peut-être un film didactique, mais c'est d'abord un admirable film de fiction.

Rossellini Il faut toujours tâcher de faire — comment dit-on en français : la levure... — « lever » les choses qui sont dans un sujet. Il n'est pas dit qu'on puisse faire « lever » seulement des rapports passionnels ou sexuels. Mon film en est un exemple. C'est d'une rigueur historique absolue : un essai sur la technique d'un coup d'Etat. On peut faire « lever » l'émotion sur un tel sujet puisqu'il s'agit d'une entreprise humaine.

Cahiers Est-ce qu'il y a eu pour vous, à un certain moment, une rupture dans votre œuvre ?



Roberto Rossellini : La Prise du pouvoir par Louis XIV

: ne sais pas. Je ne m'en . Je m'occupe d'être cohé- ıoi-même le jour que je vis. :a ne m'intéresse pas. Il ne ·re de rentes.
point commun de tous vos :l pas une attitude de pa- us attendez que les choses . Est-ce cela, pour vous, le : ?
Moi, je n'aime pas tellement :ations, puisqu'elles servent ›ur toujours ce qu'elles con- 'important, qu'est-ce que c'est ? C'est de découvrir les hommes tels qu'ils sont. C'est la chose la plus émouvante au monde. Donc, partir sans aucune idée préconçue.

Cahiers Vous n'aviez pas d'idée préconçue sur Louis XIV ?

Rossellini Je le connaissais un peu. C'est tout. Si vous avez une idée préconçue, vous faites la démonstration d'une thèse. C'est la violation de la vérité, c'est aussi la violation de l'instruction.

Cahiers Peut-on définir votre cinéma comme un cinéma de l'attention ?

Rossellini Oui, de l'attention, du constat. Quand nous regardons un être humain, qu'est-ce que nous avons ? Son intelligence, son désir d'agir et puis ses immenses faiblesses, sa pauvreté. En fin de compte, les choses deviennent grandioses à cause de ça. J'étais terriblement frappé, tout jeune, quand j'ai appris que Napoléon, au siège de Toulon, tremblait de peur comme une feuille. Un officier qui était près de lui, lui a dit : « Mais tu trembles de peur ! » Et Napoléon lui a répondu : « Si tu avais la peur que j'ai, tu aurais foutu le camp. » C'est cette double mesure qui me touche dans l'homme. Cette gamme extrêmement étendue. Il est petit, perdu, idiot, naïf. Et il fait de grandes choses.

Cahiers Vous abordez Louis XIV, comme vous avez abordé jadis saint François d'Assise. Par ses petits côtés, sa timidité : il a l'air d'un enfant.

Rossellini Ce qui est émouvant, c'est la faiblesse de l'homme. Ce n'est pas sa force. Dans la vie moderne, l'homme a perdu tout sentiment héroïque de la vie. Il faut le lui redonner, puisque l'homme est un héros. Chaque homme est un héros. La lutte quotidienne, c'est une lutte héroïque. Pour peindre ça, il faut partir du bas.

Cahiers Comme dans « Le général Della Rovere », qui est d'abord un type ignoble et devient un héros ?

Rossellini Oui, il meurt comme un héros. Et c'est possible puisqu'il y a un grain de folie, bienvenu, qui l'y pousse. Je souhaite toujours ce grain de folie.

Cahiers Dans « Voyage en Italie », cet héroïsme vient-il de l'intérieur des personnages ou bien est-ce une force, une sorte de grâce, qui les transforme ?

Rossellini Je ne peux pas vous répondre. Pour le faire, il faudrait que je devienne partisan d'une thèse — et ce n'est pas le mot qui convient, puisque dans la question que vous posez, il s'agit de foi. Ma seule réponse, c'est l'humble découverte de l'homme. C'est mon point fixe, qui peut se rapprocher, s'identifier avec le christianisme...

Cahiers L'idée de civilisation semble devenir aussi un autre point fixe pour vous ?

Rossellini Ce qui me frappe, c'est que nous vivons dans une civilisation apparemment — et même du point de vue technico-scientifique réellement — développée, et la civilisation de l'homme n'a pas suivi. Alors, faut-il penser que cette civilisation technico-scientifique est mauvaise, ou que c'est l'homme qui n'a pas su l'adapter à lui ? L'important, dans les deux cas, c'est de remettre l'homme tout à fait dans le coup pour qu'il soit juge total. Alors, si la civilisation n'est pas ce qu'elle doit être, l'homme doit en être conscient, et prendre toutes les mesures pour la changer. Si l'homme s'aperçoit qu'elle est juste et qu'elle n'a pas besoin de retouches, alors il doit la posséder, la dominer complètement.

Cahiers Dans votre récent « Manifeste », vous disiez que vous vouliez re-situer l'homme dans son horizon. Est-ce que « l'angoisse moderne » n'est pas liée à l'incertitude, au fait que les gens ne voient plus cet horizon ?

Rossellini Mais c'est ça. Faisons un examen très rigoureux des choses. L'école, à quoi ça nous sert ? L'école vous fournit des idées générales quand vous êtes un tout jeune enfant. Au fur et à mesure que vous grandissez, donc que votre pouvoir de synthèse augmente, on vous spécialise. Vous allez à l'Université, vous savez tout des ponts, tout des chaussées, tout des calculs sur le béton, et puis vous ne savez plus rien du reste. Ce qui nous envahit tous les jours c'est l'information, la presse, la radio, la T.V., le cinéma, et toutes les formes d'art. Qu'est-ce qu'ils nous disent ? Ils ne nous disent rien du tout de ce qu'est notre civilisation. Ils nous disent simplement notre sentiment d'angoisse devant elle. Ça, c'est un constat utile à faire. On l'a déjà fait. Passons à autre chose. Jusqu'à une certaine période, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où le développement technico-scientifique a pris une allure absolument bouleversante, la civilisation extrêmement lente dans son développement avait des bases très précises : il y avait la Bible, l'histoire et la mythologie gréco-romaine. Tout l'art était un exercice sur cela. Au XVIIIe, les choses ont pris un rythme très accéléré. L'homme est devenu maître des forces naturelles. Mais il n'en a pas pris conscience. L'art n'a pas joué son rôle. Alors, que se passe-t-il ? On n'a pas d'horizons, on est dans le brouillard. On ne sait pas où on va. Et c'est l'angoisse.

Cahiers Est-ce que vous croyez aux idéologies comme hypothèses de travail. Par exemple, le marxisme comme méthode de connaissance historique ?

Rossellini Non, il faut connaître les choses en dehors de toute idéologie. Toute idéologie est un prisme.

Cahiers Croyez-vous qu'on peut voir sans un de ces prismes ?

Rossellini Moi, je le crois. Si je ne le croyais pas, je ne me serais pas rendu



« La Prise du pouvoir par Louis XIV » (au centre : Jean-Marie Patte)

la vie si difficile. Le point de départ est là, qui peut être juste ou complètement faux : ou on a foi dans l'homme, ou on n'a pas foi dans l'homme. Si on a foi dans l'homme, alors on peut penser l'homme capable de tout le bien possible. Si on n'a pas foi dans l'homme, tout ce discours est inutile. Moi, je crois l'homme capable de tout le bien possible — s'il sait.

Cahiers Pour revenir à vos fims, « Voyage en Italie » exprimait déjà cela. Au début, les personnages ne voient rien de ce qui se passe en eux et autour d'eux. Puis l'angoisse naît. Puis ils apprennent à voir.

Rossellini Ils ont ouvert les yeux. C'étaient des êtres respectables. C'était un couple formé dans l'intention de bien marcher dans la vie, de faire des bonnes affaires, d'avoir un compte en banque, d'avoir une vie décente. C'est un idéal très répandu, non ? Mais ils n'étaient pas des êtres humains.

Cahiers Vous dites cela maintenant, et pourtant quand vous les regardez, quand vous les filmez, on ne sent aucun jugement chez vous. Vos personnages semblent totalement libres.

Rossellini Je reviens à ce que je disais des idéologies. Toute idéologie a du bon et du mauvais. Mais elle vous limite dans votre liberté. Et la liberté est le centre et le moteur de tout. Si vous arrivez à une découverte en étant libre, c'est une chose formidable. Si vous arrivez à être parfait par conformisme, cela n'a rien d'héroïque. Et ce qui me préoccupe, c'est de donner ce sens héroïque à la vie.

Si l'homme a une capacité, je crois que c'est celle-là : la découverte de la morale. Mettons Hitler : il amène les gens à obéir. Ils sont dans la morale puisqu'ils obéissent. Le danger devient très grave. Si l'homme est capable de faire le choix, alors il devient maintenant un homme. Mais ce choix doit partir d'une liberté totale. En prenant tout le risque des erreurs, de l'aventure.

Cahiers Et aussi le risque de se perdre ?

Rossellini C'est en cela qu'il devient héroïque. Qu'est-ce qu'un saint ? C'est celui qui a couru le risque de se perdre. Il est toujours à la limite de se perdre. Un petit faux-pas peut le faire dégringoler. La seule faculté qui appartienne à l'homme et à lui seul, c'est la faculté de jugement. Tous les autres comportements de l'homme, vous les retrouvez chez l'animal, à des degrés plus ou moins développés : l'obéissance, l'habitude, etc. L'animal a des directions qui lui viennent d'un instinct ou par tropismes. Il se dirige vers des choses qui lui sont simplement convenables, pratiquement. Et la vie ne doit pas être seulement un fait pratique. Aujourd'hui, on a créé ce mythe pragmatique de la vie. Qu'est devenue la morale ? C'est ça qui est grave.

Cahiers L'héroïsme, chez vous, n'est jamais un fait individuel. Il est lié à une aventure collective, à la communauté.

Rossellini Chaque individualité doit s'harmoniser. Comment ? A travers la tolérance. C'est une vertu qui naît d'une sagesse énorme. Etre tolérant, c'est sortir de l'obéissance pour arriver à quelque chose qui part de votre conscience. Ce qui est grave dans le monde d'aujourd'hui, c'est qu'on vit de classifications. La classification n'amène pas à la conscience, donc elle n'amène pas à ce besoin héroïque de se perfectionner.

Cahiers Godard disait de vous qu'en allant au bout du réalisme, vous retrouviez le théâtre. A la fin de « La Prise du pouvoir par Louis XIV », la vie du roi devient pur spectacle. Ainsi le repas du roi.

Rossellini Oui, il vit en représentation. Il vit pour les autres, mais aussi pour monter sur la tête des autres. Jusqu'à cette scène finale où il demande à être seul et se débarrasse de son costume. Là, il se rachète. Ses conquêtes l'ont conduit à l'amertume. Il parle du soleil et de la mort qu'on ne peut pas regarder. C'est le doute. A ce moment-là, Louis XIV retrouve une proportion très humaine. Ce qui importe pour lui, c'est que l'amertume l'amène à un jugement. « Je veux rester seul et en repos », dit-il. Il n'y a plus du tout d'orgueil, à cet instant. En se déshabillant, il défait toute cette mascarade où les autres, par bêtise, l'ont suivi. Il se rachète totalement. Ce que j'aime dans ce personnage, c'est son audace absolue : la scène chez le tailleur par exemple. C'est même insolent. Mais on sent en même temps sa terrible timidité.

Cahiers Il lutte contre lui-même.

Rossellini C'est là la double proportion qui rend le personnage extraordinaire.

Cahiers C'est peut-être la première fois dans votre œuvre que vous vous attachez à un personnage qui semble incapable d'aimer. Seul Mazarin mourant est capable d'une immense générosité.

Rossellini Le personnage principal est un roi, et qui exerce le pouvoir. Alors, que voulez-vous ?... C'est une donnée considérable, non ?

Cahiers Depuis « Le général Della Rovere », vous employez beaucoup le travelling optique. Dans vos autres films, les personnages étaient déjà suivis par la caméra.

Rossellini Là aussi. Avant le travelling optique, suivre un personnage était extrêmement compliqué. Maintenant, grâce à cette technique, je peux faire un film comme celui-ci qui est tout de même un gros film, en 24 jours. Et je ne travaille même pas 6 heures par jour. A l'ORTF, il y avait une grève sur les heures supplémentaires. On ne pouvait pas faire plus de 5 h 30 de travail par jour.

Cahiers Que furent les conditions de travail à l'O.R.T.F. ?

Rossellini On m'a laissé une liberté totale. Je ne voulais pas de vedettes, je voulais un tel. On m'a laissé faire tout ce que je voulais. C'est une chose complètement finie dans le cinéma.

Cahiers Godard arrive à cette liberté en travaillant avec des petits budgets.

Rossellini Oui, mais il faut quand même rester cloué à certains thèmes. Même avec un petit budget, vous ne pouvez pas sortir de ces thèmes qui sont toujours les mêmes. Le cinéma d'auteur, si vous exceptez Godard, Resnais, et quelques autres, ça n'existe plus.

Cahiers Qu'est-ce que vous pensez de la manière dont vous avez influencé le cinéma italien ?

Rossellini Le jeune cinéma français, oui, je l'ai peut-être influencé. Mais le jeune cinéma italien, non. Avec les jeunes cinéastes français actuels, mes rapports ont été très chaleureux et humains. Mais ces rapports n'ont pas existé avec les cinéastes italiens. Si j'ai influencé certains cinéastes italiens, cela s'est fait à travers mes films, il n'y a pas eu de contacts d'homme à homme. Avec les Français, il y a eu ces contacts. La dernière fois que j'ai vu Truffaut, je lui ai dit que ma fille avait été opérée. Et il s'est senti mal. C'est une chose qui m'a bouleversé et attendri énormément. Et puis il m'a dit : « Tu sais, tu es quelqu'un de la famille. » Voilà, ça c'est la grande conquête qu'il faut faire. En Italie, il n'y a jamais eu pour moi cette chaleur des rapports.


Roberto Rossellini au tournage.

Cahiers Le lyrisme a toujours chez vous quelque chose de fulgurant. On attend et puis on est foudroyé, illuminé.

Rossellini Vous avez dit un mot très juste tout à l'heure : la patience. La patience est une vertu aussi ! Après, il y a l'étincelle.

Cahiers Que pensez-vous du public aujourd'hui ?

Rossellini Le public est tellement peu respecté que lorsqu'il se voit respecté profondément, il se sent perdu. (Propos recueillis au magnétophone par Jean Collet et Claude-Jean Philippe.)



Paulo Rocha : Mudar de Vida

Cahiers « Mudar de Vida » est votre deuxième film...

Paulo Rocha « Mudar de Vida », c'est le deuxième film d'un jeune metteur en scène. C'est la première fois que la chose arrive au Portugal. On a commencé à y faire des films — disons indépendants ou « jeune cinéma » — il y a six ans. Un chaque année. Jusqu'ici personne n'avait réussi à franchir le cap du deuxième film. Cela traduit les difficultés qu'il peut y avoir dans un pays aussi pauvre que le Portugal, et où, par ailleurs, le peu qui se fait doit émerger d'un énorme gâchis, de forces, d'argent, de tentatives...

La situation est d'autant plus grave que certains de ces films échouent, qui avalent ou qui auraient eu des mérites plus grands que mon premier, « Vertes Années ». J'ai eu beaucoup de chance : comme il a été primé à Locarno et a eu quelques bonnes critiques à l'étranger, les gens ont eu assez confiance en moi pour me confier un deuxième film. Mais ceux de Oliveira ou de Fernando Lopes par exemple, avaient au moins autant de qualités, sinon plus que le mien, seulement ils n'ont pas réussi, eux, à continuer. Cependant, si mon film acquiert un certain « prestige », il pourra se faire que les nouveaux auteurs aient davantage de facilités dans les prochaines années pour faire ce à quoi ils tiennent vraiment. Si nous considérons ces films d'un autre point de vue, nous constatons que tous, sauf ceux de Oliveira, sont des films de Lisbonne. Oliveira représente, lui, une école à part, car c'est un homme de Porto, ville très dense, à l'esprit et à la matière très particuliers, et où les gens sont à la fois plus enracinés et plus solitaires. Ils ont tous les défauts, mais aussi toutes les qualités des provinciaux, bref : tout le contraire de Lisbonne. Or, « Mudar de Vida » est fait par moi, qui habite depuis longtemps Lisbonne, qui suis par ailleurs originaire de Porto, et qui suis allé chercher un endroit et un thème qui ressortissaient au royaume de Oliveira. C'est dans cette même région que Oliveira fit « A Caça ».

Mais il y a une grande différence de traitement. Les sujets, personnes, ambiances, etc. sont analogues, mais le traitement a été difficilement accepté par les gens de Porto. Ils ont leurs propres idées sur le genre de cinéma qui leur conviendrait. Ce sont les étrangers au pays qui se sont montrés les plus aptes à comprendre la part de nouveauté qu'il pouvait y avoir dans le film.

A Porto, par exemple, on s'intéresse beaucoup à une culture populaire, mais

ce qu'on en voit dans le film était en même temps montré de façon à rendre ces choses d'un point de vue plus général. C'est-à-dire que, d'une part, je ne me résignerai jamais à faire des films du point de vue du « visiteur bien informé ». Pas plus que, idéologiquement, je ne voudrais faire de films satisfaisant uniquement l'esprit d'un groupe particulier, par exemple les gens de Porto. Par là, je suis arrivé à faire quelque chose susceptible de froisser certains états d'esprit, et en même temps, je tiens absolument à ce que ce film soit entendu au Portugal. Dans ce sens, j'ai toujours cherché un style ne relevant pas d'une esthétique du choc, un style qui ne se fasse pas remarquer en tant que tel. C'est plutôt dans le récit — espaces en blancs ou ruptures de rythme — qui s'apparenterait plutôt à une construction musicale, pas toujours logique ou rationnelle du point de vue de la construction classique, c'est plutôt par là que je risque de désorienter ceux qui ne sont pas habitués à cette recherche s'adressant à une sensibilité neuve.

Cahiers Ce qui frappe, aussi, c'est le postulat de départ. Au début, on pense au néo-réalisme, mais cette idée est peu à peu battue en brèche par l'introduction de la fiction, surtout avec l'apparition du personnage d'Isabel. Il y a un net changement de tonalité. De quelle façon ressentiez-vous la nécessité de ce ton que vous avez abordé ?

Rocha Le néo-réalisme, bien qu'il n'ait jamais eu chez nous le retentissement qu'il aurait dû avoir, vu la situation du pays, a eu sa nécessité interne, mais ne s'est en fait jamais développé pleinement. Beaucoup de choses, donc, restaient à faire. En même temps, beaucoup de gens, et des plus respectables, en sont encore restés au stade premier du néo-réalisme. J'ai donc pensé que cela répondait à une nécessité organique de travailler d'abord à partir des bases culturelles existantes tout en essayant de les dépasser. En ce sens, mon film est un film de transition, c'est une proposition neuve à partir de l'ancien, en même temps qu'une réflexion sur l'ancien. D'ailleurs, la première partie du film se situe assez nettement dans le passé (ce qui est en train de finir), et la seconde est bien plus orientée vers l'avenir, avec un côté utopie constructive d'une chose qu'on propose à titre d'exemple.
Il fallait profiter de ce qu'il y avait de mieux tout en essayant d'aller plus loin, peut-être, vers autre chose.

Cahiers La séquence de la communauté des pêcheurs a-t-elle demandé une longue préparation ?

Rocha Non, car il s'agit là plutôt d'une question d'histoire familiale : mes parents, mes grands-parents, ont toujours vécu dans cette ambiance, et mon père est longtemps venu sur la plage en conduisant un char à bœufs. Dans cette séquence, mon film est presque une biographie du groupe humain auquel j'appartiens. Donc, je connais bien cette région et ces gens, chez qui je passe au moins trois mois chaque année depuis que je suis né. Et depuis dix ans, je cherchais une histoire que je pourrais composer à partir des éléments très concrets que j'avais sous les yeux. Les danses, par exemple. Cela m'impressionnait car cela avait un air... très courageux, oui, et en même temps tragique. Il y a dans ces choses une sorte de joie presque désespérée. C'est cela que j'ai voulu exprimer, bien que nous n'ayons pas pu traduire les textes de toutes les danses, très durs et très forts.
Pour toutes ces choses, la famille pouvait m'aider. Le personnage du trésorier, par exemple, qu'on voit au début quand il paie les gens, m'a été inspiré par un vieux cousin à moi. Ça aussi, c'est une question d'enracinement.

Cahiers Il y a donc d'abord le côté document, puis l'introduction de la fiction. J'ai eu l'impression que vous vous êtes bien rendu compte que le passage de l'un à l'autre pouvait créer une rupture, mais que vous l'avez évitée, en mettant un peu l'accent dans la première partie sur le côté plastique, ce qui lui donne une présence assez forte, et, au contraire, en assourdissant ce côté aussitôt que la fiction apparaît.

Rocha Surtout, j'ai ménagé au milieu du film une longue bande — disons de silence, propre à ce paysage de rivière, alors que dans la première partie le paysage est le cadre d'une vie collective très forte. Adelino a recherché l'appui de l'équipage des pêcheurs qui sont une centaine, qui l'encadrent, et soudain, convalescent, il se retrouve tout seul, en proie au silence et au chômage et il doit repartir à zéro. C'est alors que dans ce désert, tout à coup, il commence à y avoir des éclairs. C'est la fille qui apparaît, parfois très rapidement, et petit à petit, la vie reprend. En somme, il y a eu, à ce moment un « passage » sur le vide. La chapelle, par exemple, vieux centre de pèlerinage, est au milieu des marécages — elle s'appelle d'ailleurs Notre-Dame d'Entre-les-Eaux (et le film au début devait s'appeler « D'Entre les Eaux »), autrefois on ne pouvait y aller qu'en bateau. Tout ce qui a trait au vide, dans mon film, est fait pour préparer et faire ressortir l'entrée de la fille.

Cahiers Ce qui renforce la dramaturgie du film, c'est aussi le fait qu'on sente très bien le passé des personnages. Quand le film commence, le personnage masculin par exemple a déjà toute une histoire, et cette histoire réapparait dans sa conduite.

Rocha Presque un tiers du scénario prévu n'a pu être tourné. Si j'avais pu développer les personnages et faire apparaître tout ce qui aurait dû apparaître, ce serait encore plus évident. Malheureusement, pour des raisons qui ne viennent pas essentiellement de moi, tout n'a pu être développé.

Cahiers Comment s'intègre le départ du personnage pour l'Angola ?

Rocha Ça, c'est le côté qu'on ne pouvait éviter. Pour que l'histoire démarre il fallait qu'il soit obligé, contraint de quitter cette communauté. La seule possibilité était qu'il fût pris par le service militaire qui lui faisait opérer ce déplacement. Ça, c'est — disons la raison architecturale. Par ailleurs, il y a ce côté « Muriel » du film, qui provient en partie de cette nécessité de base.

Cahiers Il y a autre chose qui rappelle « Muriel » : ces maisons tout le temps menacées par les eaux, par l'effritement.

Rocha Plusieurs raisons pouvaient amener la destruction des maisons. J'en ai trouvé une — prise dans l'actualité du tournage, à savoir que tout ça est en train de disparaitre effectivement. Ainsi j'obtenais mes scènes sur la destruction, signe par ailleurs d'une désagrégation générale d'un groupe humain qui était pour moi un exemple type de force et d'imagination. Ils ont réussi à s'établir sur ces dunes mouvantes face à une mer impitoyable. D'où les bateaux qu'ils emploient, sortes de grandes galères, qui nécessitent un équipage de quarante hommes : dix pour chaque rame. Mais ils ont mis au point une technique très précise et très complexe d'occupation des lieux, et pendant des siècles ils ont pu, non seulement y vivre, mais créer une communauté florissante.

Ce sont des descendants de Normands, et autres anciens peuples marins qui s'établirent sur les rivages ; et pendant des siècles, ils vécurent à l'écart des grands courants de la vie du pays, protégés par la rivière. On avait là de petites républiques soumises à leurs propres nécessités de création culturelle et technique. Ils furent de grands architectes du bois et construisirent des bateaux splendides. Seulement le temps passant et le progrès arrivant, cette forme de pêche a cessé d'être rentable. En plus, les touristes commencent d'arriver. Dans trois, quatre ans, pratiquement, ces lieux auront vécu.

« Le grand dessein » du film était initialement de mettre en évidence l'harmonie que les hommes ont réussi à établir entre la vie au bord de la rivière et celle au bord de la mer. On peut observer entre elles une sorte de mariage de faits sur le plan social et économique, qui retrouve l'alliance primitive des éléments : l'eau et la terre. Ainsi, pour rendre le sable fertile il a fallu employer le poisson de la mer et les algues de la rivière, le sel des marais salants permettant la commercialisation de la pêche, et les bœufs à la fois la culture des champs en bordure de la rivière et la pêche en mer, étant donné la force démesurée nécessaire au déplacement des immenses bateaux et filets employés. D'autre part, en contrepartie du travail en bord de mer des hommes de la rivière et de leurs bœufs, les pêcheurs doivent se replier vers la rivière lorsque la

mer est déchainée. Ce monde de cycles naturels, de métamorphoses dont je n'ai malheureusement pas pu rendre compte comme je l'aurais voulu, se trouve être aujourd'hui déjà disloqué par l'apparition de l'Histoire qui a détruit tout cet équilibre. C'est là tout le sujet de la seconde partie du film. La répétition dont nous parlions n'ayant plus lieu, les hommes sont sommés de faire un certain nombre de choix. C'est ainsi que nous passons d'un temps naturel à un temps humain.

Cahiers N'avez-vous pas eu le goût ou la tentation de vous limiter — non pas à un documentaire, mais à un document poétique ?

Rocha Non. Je suis par tempérament absolument fictionniste. J'ai toujours imaginé des histoires, encore des histoires, bien longtemps avant de penser au cinéma. Raconter des histoires a toujours été une manie chez moi. Alors maintenant, quand je vois quelque chose qui du point de vue documentaire m'intéresse beaucoup, j'ai toujours envie de le transformer en fiction. Je trouve que la grande fiction, très souvent, peut intégrer le documentaire de façon bien plus riche que le simple document. On voit comment les gens se servent des choses, comment ils les subissent.

Cahiers Le langage semble avoir une grande importance dans le film...

Rocha Le dialogue a été fait par Antonio Reis qui est un poète intimiste, un peu dans la ligne de Guillevic. Il est en même temps ethnologue, et il a bien connu ces communautés. Alors nous avons essayé de trouver une langue qui soit à la fois très travaillée, basée sur les richesses linguistiques propres à cette population et en même temps débarrassée des mots que les Portugais n'auraient pas pu comprendre. Nous avons cherché le dénominateur commun. Et cette langue a une grande force dramatique et poétique, mais souvent grâce à un mot qui a une nuance particulièrement explosive mais qui est intraduisible en français. C'est bien dommage, car il y a déjà eu un film en portugais qui avait une qualité de texte extraordinaire, c'est le film du Brésilien Glauber Rocha, « Le Dieu noir et le Diable blond », mais le public étranger ne peut pas s'en apercevoir.

Cahiers Il y a pourtant quelques films faits en coproduction avec l'étranger, ne serait-ce que la France...

Rocha Ça, c'est typique d'une situation coloniale. Si par exemple vous êtes Français, bon ou mauvais, vous avez toute facilité pour trouver chez nous des apports officiels ou privés. En général, ce sont des cinéastes plutôt secondaires. Quoique pas toujours : avant « Via Macao » de Leduc, le dernier en date, « Les Iles enchantées » était quelque chose de très sérieux.

Ces derniers temps, il y a eu six premiers films produits au Portugal. D'autres candidats cinéastes et non des moins doués, attendent leur chance. J'ai surtout beaucoup d'estime pour Fernando Lopes qui a fait le remarquable long métrage sur Bellarmino le boxeur, et je trouve que c'est celui qui a le plus à dire. Il y a aussi un outsider, Antonio Macedo qui a présenté un film l'année dernière ici, à Venise. C'est un type ésotérique dont il est difficile de découvrir les racines, séduit par l'avant-garde, donc très séparé du courant naturel des autres cinéastes portugais.

Cahiers Etes-vous personnellement isolé ou avez-vous beaucoup de rapports avec les autres cinéastes portugais ?

Rocha Lisbonne est assez petit, on est un peu à la traîne, alors on s'aide pas mal, on se passe les acteurs, les techniciens... Car tout est beaucoup plus cher qu'ailleurs. On est obligé de faire des films qui tournent en moyenne autour de 25 000 dollars. Mais si les laboratoires, l'équipement son, image, etc. sont plus chers, en même temps ils sont d'une qualité plutôt modeste. La caméra avec laquelle j'ai fait mon film, si on voulait la vendre et si quelqu'un en voulait, on n'en tirerait pas plus de 200 000 anciens francs. Elle était très vieille, elle croulait de partout. Il n'y avait que les ficelles qui l'empêchaient de s'effondrer. Pendant le tournage on a perdu douze journées entières de travail à la réparer ou la rafistoler. Quant au son, on l'a fait avec un petit enregistreur qui vaut 45 000 anciens francs.

Cahiers Comment se recrutent les techniciens ?

Rocha Il n'y a pas d'école de cinéma. Mais nous avons deux jeunes opérateurs de grande qualité. Ce sont d'ailleurs presque les seuls professionnels de qualité que nous ayons. Et ils sont d'autant plus remarquables que, ce qu'ils font, ils le font avec des bouts de ficelles.

Cahiers Et sur le plan de la culture cinématographique ? Avez-vous des rapports, au Portugal, avec le cinéma qui est en train de se faire ?

Rocha Godard, par exemple, n'est pratiquement jamais entré au Portugal. Et il y a beaucoup d'autres films importants du monde occidental que nous n'avons jamais vus. Par exemple, lors d'une rétrospective du cinéma américain organisée par le Musée d'Art Moderne de New York, les gens étaient absolument abasourdis de voir pour la première fois de leur vie un Griffith, un Murnau, un vieux King Vidor. Ça a été l'événement culturel de l'année. Et à Lisbonne on a organisé une sorte de festival où nous passons quelques-uns des meilleurs films de l'année écoulée. Mais le choix est très limité du fait des nombreuses difficultés qu'il y a ici dans la diffusion de la plupart des films.

Cahiers Et où en est la critique spécialisée ?

Rocha Elle n'a pas beaucoup d'influence, mais il y a quatre ou cinq types remarquables et qui pourraient écrire, je crois, dans n'importe laquelle des meilleures revues étrangères. Les plus belles choses que j'ai lues sur « America America », par exemple, ou sur « The General » de Buster Keaton, l'ont été dans des revues portugaises. Je crois que les choses vont un peu moins mal de ce côté que dans les autres branches du cinéma. Malheureusement, cela se fait dans des petites revues qui ne sont guère diffusées.

Quant aux ciné-clubs, ils sont en régression. Beaucoup ont été obligés de fermer ou de se transformer. En Espagne, par exemple, des films interdits par la censure peuvent quand même passer dans les ciné-clubs, qui les achètent avec des subventions de l'Etat. Si nous avions quelque chose de ce genre, ce serait un progrès énorme. « Viridiana » n'est pas passé chez nous. En Espagne tous les étudiants l'ont vu.

Cahiers Comment le jeune cinéma portugais envisage-t-il d'affronter ces difficultés techniques ou économiques ?

Rocha Prenons le cas de Oliveira, qui est un bon exemple pour tout le reste. Il a maintenant 56 ans, il a fait en tout deux longs métrages. Il a commencé sa vie professionnelle à 19 ans, en s'achetant une caméra et en faisant « Douro, travail fluvial » qui représentait un des plus beaux débuts de l'histoire du cinéma : faire ça à 20 ans, c'est Orson Welles sans l'Amérique. Depuis, le cinéma portugais a produit à peu près 150 films, et l'Etat a dépensé cinq millions de dollars environ pour soutenir l'industrie ou commander certains films, mais Oliveira pendant 35 ans, et après des débuts comme les siens, n'a réussi à faire que deux longs métrages.

A partir de cela, comment envisageons-nous l'avenir ? Nous ne pouvons pas être optimistes. Si dans le passé l'industrie et les responsables n'ont pas admis que, pour le progrès de notre cinéma, Oliveira aurait dû faire des films chaque année, on ne voit pas pourquoi ils changeraient maintenant leur point de vue. Il aurait pu faire une grande œuvre. Au lieu de cela nous n'avons que des fragments, et presque tous inconnus du public portugais. Maintenant Oliveira commence à être connu des journalistes spécialisés européens. Il n'empêche que, de nouveau, chaque année on lui refuse des subsides ou les appuis qu'il cherche, officiels ou privés. Même la Fondation Gulbenkian. Les gens qui font ça prennent de très graves responsabilités, il s'agit d'un crime contre la culture.

Cahiers Il évoque pour nous, celui, impensable, qui consiste à refuser à Jean Renoir une avance sur recettes...

Rocha Oui, à ceci près que Renoir a pu tourner, lui, près de quarante films. Et quels films ! J'ai été assistant-stagiaire sur le « Caporal épinglé » et c'est l'expérience qui m'a le plus apporté, tant sur le plan du cinéma que sur celui de la vie. (Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et Jean Narboni.)



Angelino Fons : La Busca

Cahiers Comment êtes-vous venu au cinéma ?

Angelino Fons J'étais étudiant à la Scola Cervantes, puis j'ai abandonné mes études de philosophie pour entrer à l'école de cinéma de Madrid, tout en commençant à collaborer à des revues. J'ai été ensuite assistant sur « El Cochecito » puis co-scénariste de Carlos Saura pour « La Chasse » et pour son prochain film. J'ai ensuite voulu réaliser un court métrage, mais la censure a interdit mon scénario. C'était un film sur les enfants, qui devait être réalisé dans deux quartiers différents, l'un riche, l'autre pauvre. On avait le point de vue des différents enfants, mais la censure a pensé que cela risquait de favoriser la lutte des classes ! Notez que je l'ai tout de même tourné, mais j'ai été obligé de changer, de dire ce que je voulais de façon moins franche. Finalement tout ce qui concernait la religion ou la violence a disparu.

Cahiers Comment êtes-vous passé au long métrage ?

Fons Je n'y songeais pas encore moi-même, je n'étais pas pressé, mais un producteur avait vu mes travaux d'école et il avait les droits du roman de Pio Baroja que j'ai adapté.

Cahiers Qu'est-ce qui vous a attiré dans le roman et dans quelle mesure lui avez-vous été fidèle ?

Fons Je connaissais assez bien Pio Baroja et il m'intéressait comme phénomène littéraire très représentatif de la génération de 98. Face aux problèmes de son temps, c'était un rêveur, un homme très replié sur lui-même, éloigné des problèmes contemporains et cet aspect de sa personnalité ne me plaisait guère. Je préfère — humainement et non littérairement parlant — des gens comme Valle-Inclan ou Galdos. La première difficulté que j'ai rencontrée dans le roman de Baroja a été le très grand nombre de personnages qui y figurent et la grande complexité des événements. Il m'a donc fallu élaguer énormément. J'ai supprimé bon nombre d'épisodes. Par ailleurs, « La Busca » est le premier roman d'une trilogie et il me fallait préserver le sens du roman entier en ne gardant qu'un seul épisode. J'ai dû, en quelque sorte, faire éclater la forme même du roman en supprimant, même dans l'épisode choisi, des personnages, en changeant des situations, en faisant des transformations. La fin du film n'est pas du tout celle du roman de Baroja. Dans le roman, le personnage central devient tout à fait petit-bourgeois, conformiste, à la fin il ne tue personne. De plus, il a un frère ancien séminariste et progressiste qui est tué, et la trilogie s'achève avec l'enterrement du frère. Le héros essaye alors de disperser à tout prix les ouvriers pour ne pas provoquer d'incidents.

Cahiers Mais il y a tout de même chez Pio Baroja un contexte social important...

Fons Oui, bien sûr. Baroja décrivait la société, décrivait ce qu'il voyait. Il se dit anarchiste lui-même, mais son anarchisme ne se manifeste chez lui que devant sa table de travail, il n'est pas en prise directe sur le réel. Par exemple lorsque la guerre éclate, il fiche le camp, etc. C'est un personnage curieux qui n'a finalement aimé personne puisque dans ses mémoires il s'attaque à tout le monde, y compris à tous les écrivains de la génération de 98. Son anarchisme est donc un anarchisme d'écrivain, volontiers corrosif mais qui ne se met lui-même jamais en question. Son état d'esprit reste toujours profondément bourgeois. Son attaque de la société est du même ordre que celle contre les personnes, c'est-à-dire Valle-Inclan, Unamuno... Il reflète donc son temps, sans doute, mais avec beaucoup de distance, sans véritable engagement politique, sans rien faire pour agir sur la réalité sociale, la transformer.

Cahiers Votre film est situé au début du vingtième siècle, mais la référence à un état de chose actuel semble à peine masquée ?...

Fons En sortant de l'Ecole, on m'a proposé plusieurs films à thème actuel que j'ai refusés parce qu'ils ne m'intéressaient pas, n'ayant rien à voir avec la réalité espagnole. Quand on m'a parlé de Baroja, je n'ai pas voulu transposer à notre époque, car les problèmes, bien que très apparentés, ne sont pas tout à fait les mêmes. Ce qui m'a intéressé c'est une sorte de parallélisme. Au début du XXe siècle, l'Espagne sortait d'un rêve absurde, la Restauration, et s'était trouvée face à des problèmes énormes. C'est l'époque où ont commencé les luttes sociales, les revendications des classes ouvrières. Le pouvoir pensait qu'il s'agissait de rêves fous. Entre cette époque, et la civilisation espagnole contemporaine, il y a de grands points communs, mais il fallait aussi garder le côté daté, utopique...

Je pense que si un jeune arrivait à Madrid aujourd'hui, comme mon héros, il tomberait certainement beaucoup plus bas encore. Il y a une bande de blousons noirs qui tient actuellement la police en échec. Ce sont des jeunes gens qui, arrivés à Madrid, se sont mis à travailler dans la construction ou sur des routes, mais ils ont comme moyen de vie normal le vol et même l'assassinat. Ils ne vont pas à Madrid pour faire des choses qu'ils aiment ou pas : ils fuient... Ils sont tout à fait inadaptés, ils n'ont pas appris à vivre dans une société telle qu'elle existe à Madrid.

Hugo Blanco et Jacques Perrin dans « La Busca ».



Cahiers Travaillez-vous isolément ou bien formez-vous avec d'autres jeunes cinéastes quelque chose d'équivalent au jeune cinéma canadien ou au jeune cinéma brésilien ?

Fons Dans le jeune cinéma espagnol, il n'y a pas d'école véritable, mais nous sommes certainement tous unis par une même vision de la réalité espagnole, par les mêmes préoccupations politiques. Nous collaborons les uns avec les autres mais tout en restant indépendants et on ne peut pas dire que cela corresponde à ce que fut en France la Nouvelle Vague. Nous nous sommes tous connus à l'Ecole, Saura y fut mon professeur. Nous étions déjà très unis à l'Ecole par une même vision des choses. Mais il existe aussi, à côté de nous, un groupe qui a des préoccupations politiques et sociales très différentes.

Cahiers Comment la censure a-t-elle réagi à votre film ?

Fons La Censure m'a enjoint de ne faire aucune allusion à l'actualité espagnole, de ne pas même suggérer de ressemblance entre ce que je montrais et l'époque contemporaine. Ils voyaient déjà venir le danger. Les gens qui ont vu le film en Espagne s'étonnent que la Censure ait laissé passer l'introduction — les plans d'actualité — car tous reconnaissent là la situation actuelle. Ils pensent que si on l'a laissée passer c'est dans le cadre d'une politique plus libérale : la censure permet de faire deux ou trois films par an sur cet aspect-là, des films pour festival en quelque sorte, des alibis officiels, des gages extérieurs de libéralisation...

Dans un premier scénario, il était question de développer toute la partie sociale avec les luttes, les grèves... Mais c'est devenu rapidement irréalisable à cause, entre autres, du peu de moyens économiques dont nous disposions. Cela aurait nécessité 10 ou 15 millions de pesetas, somme impensable en Espagne. Et puis, j'avais prévu une grève dans l'usine, mais je n'avais que 29 jours pour tourner mon film, alors, je n'ai gardé qu'un fond social.

Cahiers Comment êtes-vous parvenu à reconstituer cette période historique ?

Fons J'ai toujours tourné dans des décors réels que j'ai trouvés à Madrid et qui pouvaient rappeler l'époque. Je n'ai pas utilisé tout à fait les costumes de cette époque-là, mais ceux qu'on porta quelques années plus tard. Ainsi le trait d'union historique se faisait un peu mieux grâce à cela...

Cahiers Ce qui nous a semblé intéressant dans votre film, c'est la distance que vous gardez vis-à-vis du personnage central, qui lui donne cet aspect de simple constat, mais qui, par ailleurs, l'a fait taxer de froideur...

Fons C'est très volontaire de ma part. Le script était assez fort par lui-même, il me fallait éviter de trop coller au personnage. Je l'ai laissé aller, je me suis contenté de le suivre.

Cahiers Avez-vous actuellement des projets de films ?

Fons Je suis très pessimiste en ce qui concerne le cinéma de notre pays, car le public manque totalement de formation et les distributeurs sont évidemment soumis aux exigences du public. On ne tourne que des « Joselito » ou des films avec Sarita Montiel. Les seuls films importants sont faits par des producteurs indépendants, donc eux-mêmes menacés. Il est impossible de réaliser les films que désirent les producteurs et distributeurs, car même si l'on m'imposait un scénario, je le transformerais et le public n'aimerait pas ça. Ce serait plus mauvais que ce que les metteurs en scène commerciaux en font. Pour le moment, j'ai deux projets, l'un de science-fiction, l'autre sur Garcia Lorca. Mais encore rien de précis.

Cahiers Voyez-vous beaucoup de films ? Y a-t-il des cinéastes qui vous ont influencé ?

Fons Vous savez, nous ne subissons pour ainsi dire aucune influence du cinéma étranger, pour le simple fait que nous ne voyons que très peu de films ici. Ainsi « A Bout de Souffle » est sorti cette année seulement. C'est le seul film de Godard que nous connaissions. Nous voyons bien quelques films à l'Ecole mais la Cinémathèque, par ailleurs, est inexistante à Madrid. Nous voyons surtout des comédies américaines ou des films avec Eddie Constantine. Nous sommes des autodidactes. Et comme je vais très rarement à l'étranger, je vois en fin de compte très peu de films. (Propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni et Jose Peña.)

Commentaires

LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV DE ROBERTO ROSSELLINI FRANCE (TV)

La première tentation serait de dire — tout bonnement — que « La prise du pouvoir par Louis XIV » est le premier (le seul) film historique à ce jour, tous les autres, d' « Octobre » à « Senso », participant davantage de la dramatisation narrative que de l'Histoire pure et simple. Ici, point de dramatisation, nul écart décoratif, aucune cristallisation de fiction : il s'agit d'un postulat, d'une démonstration, d'un théorème historique filmés avec une littéralité absolue. Entreprise d'une grande ambition donc, malgré le projet strictement éducatif revendiqué par les auteurs (car il convient de ne pas oublier le très intelligent travail accompli par Jean Gruault, adaptateur et dialoguiste). Cet essai réfléchit l'Histoire et réfléchit sur elle, oriente les faits dans un sens et une direction intelligibles, rationnalise les événements en cause, non de manière à en dégager une morale, mais de façon à laisser libres le jugement et l'interprétation personnels du spectateur : la leçon rossellinienne y retrouve du même coup sa fraicheur et sa force originelles, bien mieux que dans le long pensum qui a nom « Età del ferro ».

Les articulations de ce qu'il faut bien appeler la thèse de l'œuvre sont posées avec une évidence mathématique : 1661, mort de Mazarin. Qui va régner à sa place ? Le roi est jeune, maladroit, timide. Convocation du Conseil. Louis y affirme, à la surprise générale, sa volonté de régner seul. Suivant les conseils de Mazarin, il s'attache les services de Colbert. Dès lors, il applique sans faiblir un programme politique rigoureux : séparation de la noblesse et de la bourgeoisie, encouragement de l'aristocratie par la création d'une écrasante étiquette propre à mobiliser tous ses soucis, centralisation du pouvoir (édification de Versailles).

La nouveauté est ici de ramener les décisions politiques à leur niveau réel d'application : en ce sens, le cortège final des viandes du Roi, par exemple, devant lesquelles les princes du sang — ex-frondeurs — font la courbette, est plus important que telle victoire stratégique d'apparence plus spectaculaire. De même, la séquence consacrée au costume imposé par le roi à la Cour est-elle politique, et rien que politique : ces rubans, ces perruques, ces pourpoints, ces chausses ne sont plus que des idées lisibles, les éléments d'un camouflage qui n'impose à la noblesse le souci de l'accessoire que pour mieux lui ôter ses velléités de participer à l'essentiel : le gouvernement. Et les chasses, les petits levers, les rituels multiples inventés par le roi apparaissent enfin sous leur vrai jour : la seule analyse que l'on puisse faire d'un tel film, c'est une analyse sémiologique, puisque le propos n'en est autre que de montrer la naissance d'un certain nombre de « mythologies ».

On louera, d'autre part, le trait de génie qui a présidé au choix de l'acteur, le remarquable Jean-Marie Patte, trapu, timide et volontaire, à l'opposé des clichés toujours en cours sur le Roi-Soleil : il ferait, par ailleurs, un excellent Bonaparte. On appréciera l'effacement somptueux d'une écriture visuelle pourtant diaboliquement habile, et propre à détruire plus que jamais certaine légende de la « paresse » rossellinienne. L'architecture du film, on l'a vu, repose sur un certain nombre de détails signifiants ; la nécessité de tout surveiller aboutit à une œuvre lumineuse, véritablement exaltante. Pour la première fois, nous semble-t-il, la volonté didactique de l'auteur est pleinement accomplie : « La Prise du pouvoir » est donc l'un des six ou sept tournants essentiels d'une œuvre où l'inquiétude initiale tend à se fondre au sein d'une interrogation historique sereine, sinon tout à fait optimiste ; le film s'achève par la victoire du roi, qui est aussi sa solitude. Après l'action vient le temps de la réflexion. Louis, dans la pénombre de son cabinet de travail, dépouillant son lourd et somptueux costume d'apparat, médite sur cette phrase d'un grand moraliste : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face... ».

J.-A. F.

« Le Visage d'un autre », de Teshigahara Hiroshi.

LA BATAILLE D'ALGER, DE GILLO PONTECORVO (ALGÉRIE)

Un certain nombre de menus incidents — mouvements d'humeur, abstentions, dérobades officielles — entourèrent le film d'un halo bien injustifié de scandale et de subversion. Outre qu'ils discréditèrent la délégation française, ils eurent pour effet de contribuer, par un processus d'irritation réactionnelle bien connu, à l'attribution du Lion d'Or. Pour être le premier long métrage entièrement consacré à la guerre d'Algérie, voilà bien cependant le film le moins susceptible de choquer. Non que sa limitation à un temps limité du conflit, à un lieu restreint (Alger et surtout la Casbah), l'absence d'un contexte politique plus vaste et la mise entre parenthèse de la population pied-noir comme force effective puissent — comme on ne manqua pas de le faire — servir d'arguments contre lui. Par « bataille d'Alger », en effet, on entend, historiquement, une période bien précise pendant laquelle les « bérets rouges » du colonel Bigeard ratissèrent méthodiquement la Casbah. En ce sens, le film de Pontecorvo répond fidèlement à son titre, et « Salvatore Giuliano » pour sa part était bien parvenu, par un jeu prodigieux de dislocation des événements qui ménageait entre eux maint vide où doutes et questions trouvaient à se réactiver, à faire graviter le sort de l'Italie autour d'un membre de la Maffia. Influencé au seul niveau plastique par le film de Rosi, Pontecorvo ne parvient, ne tente même pas de mettre le cours des événements et la complexité des données historiques à la question, pas plus qu'il ne vise à la sécheresse analytique d'un film comme « Le Terroriste ».

Absente la dimension politique, restait la possibilité de la geste épique. Jamais inspiré, hésitant sans cesse entre le constat et l'exaltation, l'objectivité et le sentimentalisme, l'individuel et le collectif, la chronique et l'envolée, ménageant les susceptibilités par un minutieux jeu de bascule des responsabilités, prudent à l'extrême, Pontecorvo, pas tout à fait au cœur des choses et dépourvu par ailleurs du recul réflexif nécessaire, abandonne son film à une position mal définie. Se pose alors le problème —

essentiel pour un tel sujet — du rôle, de l'utilité, de la fonction d'un tel film. Ni analyse méthodique, ni fresque lyrique, il semble ne réclamer d'autre valeur qu'archéologique. A ce seul niveau prend alors sens l'énorme travail de reconstitution, la minutie dans le rendu des habitudes et coutumes locales, la précision des gestes et des comportements, le tout servi par une photo travaillée dans le sens « actualités » (encore que la crédibilité soit compromise par l'emploi de l'italien comme seule langue). En fait, l'Histoire réclame d'autres bousculades, une redistribution complète de ses composantes, une reconstitution autrement radicale à tous les niveaux — et pas seulement à celui d'un simple réalisme de surface — pour se mettre à revivre devant nous. Michelet, décrétant l'historien « administrateur des biens des morts », n'en négligeait pas pour autant sa fonction de médium, de mage, de sourcier : il ne suffit pas aux tables d'être de bois pour tourner. Pontecorvo déclare fièrement que son



Joel Barcellos : « A Grande Cidade », de Carlos Diegues.

film ne compte pas un seul mètre de bande d'actualités. Soit, ses plans « ont l'air vrai ». Il se trouve que face à ces miracles de réanimation que sont « La Grève » ou « Les Carabiniers », c'est le plan d'actualités qui semble faux. — J.N.

THE WILD ANGELS DE ROGER CORMAN (U.S.A.)

Le titre annonce assez la couleur, sans ambiguïté. Mais l'ambiguïté — quiconque a entrevu les précédentes tentatives de l'auteur, notamment les moins qualifiables d'entre elles, celles perpétrées contre E.A. Poe, le sait déjà — n'est pas la carte maîtresse de Corman, cinéaste de l'entropie, tâcheron de l'explicite, sourcier de la banalisation explicite, poète des espaces vacants.

« The Wild Angels » donc, aborde sans ambages le problème de la délinquance motorisée, thème propice à la description des tabous, à l'édification des totems : drogue, alcool, violence, racisme, soupçons de blasphèmes, brève incursion nécrophilique, déchaînement sexuel tempéré par la convention d'un très inutile romantisme du désespoir, le tout ponctué par les plans de chromes, de guidons et de roues qu'on imagine. Le cinéma hollywoodien le moins inventif, le plus convenu, annexe les fantasmes du new yorkais Kenneth Anger sans même paraitre se souvenir d'antécédents pourtant difficiles à ignorer (« The Wild One », « Rebel Without a Cause », etc.). Aucun élairage nouveau, nulle velléité d'innovation, mais une naïveté affichée dès le générique où une croix gammée du plus bel effet entend signaler à un public distrait la portée véritable et le sens irréversible de la sauvage équipée.

Quant au travail strictement technique de Corman, il ne dépare pas la lignée de ses autres besognes. L'accessoire est détaillé jusqu'à la maniaquerie, l'essentiel (entendons : à son niveau le plus simple, celui de la motivation élémentaire des conduites et de l'intrigue) fait l'objet de surprenantes ellipses dont la seule fonction semble être d'éluder les difficultés de narration. Les acteurs sont abandonnés à leur instinct, à leur nature, à leurs tics (Nancy Sinatra, inexistante, donne la réplique à un Peter Fonda parfois attachant, ne serait-ce qu'en souvenir de « Lilith »). Les couleurs sont artificielles, sans charme, la musique, ridicule. La caméra est le plus souvent livrée à des impulsions immotivées, accusées par un montage toccard. — J.-A. F.

UNE FILLE SANS HISTOIRE DE ALEXANDER KLUGE (ALLEMAGNE)

Ex-juriste, professeur à l'école de cinéma d'Ulm, court-métragiste (voir festival d'Oberhausen 1965 tel qu'en lui-même Delahaye, nº 165), lié au « Groupe 47 » (écrivains libéraux allemands : Grass, Böll, Enzenberger, etc.), auteur d'un roman-collage sur Stalingrad, Alexander Kluge a adapté une de ses nouvelles (d'un recueil à paraitre bientôt chez Gallimard), l'histoire d'Anita G., jeune fille juive née à Leipzig, abandonnant un milieu familial bourgeois et passant à l'Ouest, pour nous donner, avec « Une fille sans histoire » (plus exactement « Adieu au passé »), l'un des bons films de ce festival. Nous voyons donc, une heure et démie durant, Anita, déracinée, en plein désarroi, vivre une vie précaire parsemée d'infertiles îlots — rencontres hâtives, liaisons illusoires, larcins, efforts désordonnés pour se réintégrer à un ordre social qu'elle entrevoit des plus confusément. Une narration tour à tour nonchalante et serrée, débridée puis autoritaire la prend en charge, où des scènes parfaitement composées, voire entachées d'un certain formalisme, s'opposent à des improvisations remarquables, dont, en tout premier lieu, l'interview d'un sociologue aussi étonnante que les meilleurs moments du « Chat dans le sac ». Successivement suiveur, guide ou voyeur incisif, Kluge adopte à l'égard de son héroïne divers points de vue, opérant de brusques approches puis ménageant autour d'elle un espace propre à laisser se déployer les mouvements les plus libres, les initiatives les plus déconcertantes, les réactions les plus inattendues.

La division du film en tableaux — introduits le plus souvent par quelque aphorisme — n'est pas sans rappeler bien sûr « Vivre sa vie », mais où Godard tendait à introduire une distance propre à débarrasser son film de toute dramaturgie contraignante, Kluge joue de façon plus proprement musicale. Ne procédant pas par fugue et contrepoint, mais par variations en série proliférant autour d'un centre fragile, en l'occurrence la figure menacée et radieuse d'Alexandra Kluge, sa propre sœur dans la vie. Très conscient de ses buts — construire une œuvre où les épisodes parcellaires, autonomes, régis par d'autres rapports que ceux, classiquement, chronologiques ou dramaturgiques, voire poétiques — pourraient obéir à de multiples ordres de distribution sans altérer profondément le film, et des moyens à mettre en jeu pour instaurer ce qu'il appelle lui-même un cinéma aléatoire, Kluge couronne « Une fille sans histoire » d'une fausse conclusion, volontairement ambiguë et tautologique : « Tous sont coupables de tout et si tous le savaient ce serait le paradis sur terre ». Mise à jour d'un visage de femme, contestation d'un ordre social figé de certitudes, course-poursuite indiscrète visant à s'introduire par effraction dans l'intimité personnage-actrice pour voir s'établir de l'une à l'autre toute une série de rapprochements et d'écarts (fruit d'une conception très moderne du jeu tendant à prendre l'acteur « en défaut »), « Une fille sans histoire » illustre assez bien la démarche décrite par Monsieur K dans « Histoires d'Almanach » (lors d'une anecdote rapportée dans l'une des scènes du film) : proposer des choses un reflet tel qu'y soit mis à jour leur mode de fonctionnement, le modèle devenant alors — par inversion du jeu des ressemblances — l'image imparfaite de son double. — J. N.

FAHRENHEIT 451 DE FRANÇOIS TRUFFAUT (ANGLETERRE)

Le livre dont est parti Truffaut ne brillait ni par excès de finesse ni par ambiguïté. Le postulat des pompiers-brûleurs-de-livres, fers de lance d'une société à venir ou présente, ennemie irréductible des arts et des lettres, destructrice des « valeurs » prônées et préservées par la culture bourgeoise et humaniste du XXe siècle, était omniprésent, poncif malhabile, lourd et facile dont le livre n'arrivait jamais à décoller. Le problème est d'abord de savoir pourquoi François Truffaut, cinéaste français, a décidé et s'est pendant trois ans obstinément attelé à porter ce livre

à l'écran et dans quelle mesure le passage a été réussi ou manqué.
On peut hasarder une hypothèse : Truffaut a toujours été hanté par le problème du réalisme. Par une tendance qui est aussi bien le fait d'aptitudes naturelles que d'options réfléchies, et quel que soit le sujet choisi, il est invinciblement ramené, attiré comme par un aimant, vers le réalisme. Mais, contrepartie de ce penchant, il a également toujours été fasciné par l'autre côté du miroir : l'onirisme, le fantastique, le lyrisme. C'est ainsi qu'il met ses dons à l'épreuve, prenant maint risque et par là-même se remettant sans cesse en péril : démarche propre à tous les vrais créateurs. Comme l'écrivait Cocteau qui avait le don de mettre les points sur les j de jugement juste : « Etre doué c'est se perdre, si on n'y voit pas clair à temps pour redresser les pentes et ne pas les descendre toutes. Vaincre un don doit être l'étude de celui qui le constate en sa personne. Et qu'il est complexe d'y avoir cotoyé non sans délices et de façon rayenne les gouffres de l'impuissance. Plus que le fils de Rossellini ou d'Hitchcock, Truffaut est celui de Carné ou Clouzot, tenants du réalisme poétique — il va sans dire sans commune mesure avec eux. Car il est d'abord, et se veut, le cinéaste du « proche ». Etre près des choses et parler de ce qu'il connaît bien, telles sont les conditions pour que sa parole soit intelligible. « Les Quatre Cents coups », c'est la proximité de l'enfance qui engendre la sincérité du vécu, l'acuité de la sensation, la fraicheur du sentiment. « Tirez sur le pianiste », c'était la proximité de la chose aimée et convoitée par-dessus tout : le cinéma — le cinéphile ne refusant aucune référence, les accumulant même, mais pour les faire siennes, aboutissant à un jeu de distance et de contiguïté, de citation et d'assimilation. « La Peau douce », c'était déjà Truffaut au cœur de ses possibilités : cinéma de l'excès dans le moyen terme, de la jonction plus


« Le Premier Maître » de A. Mikhalhov-Kontchalovski.

voir clair puisque les dons épousent la première forme qu'ils rencontrent et que cette forme risque d'être la bonne ». Il est émouvant d'entendre Truffaut dire qu'il a toujours besoin d'avoir à côté de lui quelqu'un pour l'inciter à oser, à faire des « choses énormes » que seul il hésiterait à entreprendre (les idées énormes pouvant par ailleurs être fournies par un fait divers, comme le coup de fusil de « La Peau douce »). On voit alors l'intérêt que pouvait présenter pour Truffaut le genre dit d'« anticipation », voire d'« actualité-fiction ». Partir le plus loin possible du réalisme, puisque l'on sait que, de toute façon, on y sera ramené, se servir d'un schéma qui contient des possibilités dont on n'est guère proche, pour mieux le brider et rejoindre sa propre nature, après l'avoir mise à l'épreuve du feu, après que du choix catégorique, du compromis (au sens leenhardtien) plutôt que de l'engagement. « Jules et Jim », lui, c'était déjà une œuvre « contre ». De même que dans son « Journal », Truffaut affirme que Welles a fait les « Amberson » contre « Kane », on peut dire qu'il a fait « Jules et Jim » contre les « Quatre Cents coups » et « Le Pianiste ».
En cela « Fahrenheit » se situe dans la lignée de « Jules et Jim ». Le vaste processus de récupération du réel, ce mouvement têtu de retour au quotidien, en faisant le détour par la « science-fiction », n'a cependant pas été mené tout à fait à son terme, si bien que le postulat simpliste de Bradbury reste souvent affiché. Dans « Alphaville », au point de départ guère plus riche, Godard arrivait à brouiller les pistes pour nous faire perdre de vue celle de l'humanisme, en instaurant plusieurs niveaux et en piégeant son film par un jeu infernal de faux-fuyants. Truffaut, voulant conférer la plus grande efficacité et universalité au postulat, en vient à privilégier constamment un seul degré de lisibilité. Ce souci d'efficacité, cette volonté d'être compris de tous, l'apparentent à Hitchcock, qui sait par ailleurs combien il importe de superposer les grilles, des plus aux moins déchiffrables (les éléments invisibles étant aussi nécessaires que les plus visibles au soutènement de l'œuvre : ce pourquoi les plus démonstratifs, les plus stylisés de ses plans gardent une bonne part de mystère). Truffaut a raison d'emprunter à Hitchcock l'empruntable — c'est-à-dire une technique — et de la croire applicable à une trame autre que policière. Mais cette technique n'exprimant qu'un seul niveau, qu'un seul aspect des choses, le mécanisme renvoie à lui-même par un jeu certes séduisant, mais auto-contemplatif (cf. la scène du mât résistant à Montag, trop explicative, par peur de Truffaut de la voir rester incomprise), le mystère n'étant plus celui des choses tues, mais seulement celui de la répétition des choses exprimées.
Cette crainte qui caractérise Truffaut (et qui faisait la beauté de « La Peau douce » parce qu'elle-même sujet du film) : de ne pas tout maîtriser, de voir des prolongements lui échapper, de voir surgir une part de hasard, cette crainte laisse « Fahrenheit » flotter entre diverses options : l'actualité et la fiction, le psychologisme et le conte de fées, le modernisme et l'archaïque, le gadget et l'objet d'antiquaire, le pastel et l'agression (termes dont la coexistence est concevable pour des auteurs plus portés que Truffaut à admettre que naisse par un processus de collage — voire de collision — une étincelle d'incertitude). D'où l'équilibre instable du film, qui est celui d'un homme qui ose puis se freine, et il n'y a rien qui soit à la fois plus émouvant et plus terrible. Et pourtant, il semble bien que par instant naisse cette incertitude bénéfique, que surgisse ce qui échappe à tout contrôle, d'où par exemple l'étonnante fin du film : non parce qu'elle annonce l'avènement de quelque monde neuf, mais par l'aspect presque concentrationnaire de ces hommes-livres qui se croisent dans un paysage désolé en anônnant, dans leurs dialectes respectifs, « toute la mémoire du monde. » S. G.

JEUX DE NUIT
DE MAI ZETTERLING (SUEDE)

Le deuxième film de Mai Zetterling marque un recul assez sensible par rapport aux « Amoureux », fort appréciés ici pour l'élégance du trait jointe à la fermeté de l'ensemble, la retenue du ton, constamment « mezza voce », et une aisance péremptoire à prendre en charge une ligne narrative à trois voix, successivement enchevêtrées puis dénouées, convergeant enfin vers une conclusion qui constituait une forme



Buck Taylor, Peter Fonda et Nancy Sinatra : « The Wild Angels » de Roger Corman.

assez remarquable de renoncement serein, enjoué, à la notion de bonheur comme valeur positive. « Si je suis heureuse ? », déclarait, perchée sur un arbre, l'une des bouleversantes héroïnes, « est-ce vraiment nécessaire ? » Oui, répondrait sans aucun doute le héros de « Jeux de nuit », dévoré de souvenirs et d'amour pour une mère belle et volage disparue accidentellement, dont, aidé par une fiancée ressemblant si l'on ose dire comme une sœur à cette femme, il cherche à se débarrasser une seconde fois et définitivement. Quête émouvante certes, mais difficile et heurtée, sans cesse menacée, dont les erreurs et grincements ne vont pas sans retentir assez fâcheusement sur le ton général du film. Le récit, monodique cette fois, accommode en effet constamment sur un personnage œdipien assez falot saisi à deux moments de son existence — enfance et début de l'âge adulte —, le schématisme du film étant imputable pour une bonne part au scénario assez simpliste de David Hughes (mari de la réalisatrice) et Mai Zetterling elle-même, alors que « Les Amoureux » avaient puisé dans l'énorme roman d'Agnès von Krusensterjna, sinon remarquable, du moins ample matière à se nourrir. Dans « Jeux de nuit », le parcours du héros devient exemplaire, archétypal, parabolique de toute expérience œdipienne, les éléments propres à un tel destin — hantises, refoulements, blocages, fantasmes —, qui réclament ordinairement pour conserver leurs inquiétants pouvoirs d'être masqués, enfouis, soumis à de hasardeux coups de sonde et à de brefs accès de lucidité, étant ici désamorcés d'être révélés au plein jour et exprimés clairement. Ainsi, les repères obsessionnels propres à ce genre de trouble — caveau, refuge, puits, château, chambre maternelle et lit coupable, thème ovulaire avec ce qu'il comporte de gluant et de visqueux — se trouvent fâcheusement majusculés et lourdement présents. Lorsque le héros, au cours d'un épilogue particulièrement raté, se débarrasse d'un passé oppressant en faisant « sauter le château maternel », c'est au tout premier degré qu'il faut l'entendre et littéralement.

Le début du film cependant laissait bien augurer de la suite, grâce à quelques scènes d'une belle audace entre le jeune fils et sa mère, au climat proche de celui du roman posthume de Bataille « Ma Mère » (scènes raccourcies dans la version visible à Paris). Le ton devient ensuite plus strident — s'accordant moins, semble-t-il, à ce que les « Amoureux » révélaient du tempérament de Mai Zetterling —, encombré par une galerie de personnages (une vieille tante méchante et hyper-lucide, quelques clowns à la dérive) hérités d'une mythologie bergmanienne, fellinienne, voire sjöbergienne. Le point fort du film — après quoi il n'ira qu'en diminuant d'intérêt — se situe au moment où le jeune garçon (celui du « Silence », décidément voué à bien des traumatismes), fardé, maquillé, chaussé des mules de sa mère, vêtu de son déshabillé, ressemblant à une prostituée vieillie, se présente dans la chambre maternelle pour s'entendre dire distraitement combien il est amusant. Le désamorçage d'une scène oppressante par l'intrusion du familier, de l'angoisse par un propos banal, introduit un malaise second et original dont on aurait aimé qu'il baignât tout le film au lieu de se limiter à quelques seuls « moments » bien venus. — J. N.

LA BUSCA
DE ANGELINO FONS (ESPAGNE)

Les premiers plans du film sont fixes. Ils nous montrent l'Espagne du marasme économique des environs de 1900 ; images accompagnées d'un commentaire assez neutre qui se veut le simple reflet de la situation historique d'alors. Puis vient la fiction. Manuel, un jeune homme de la province, arrive dans la capitale : Madrid, ville baroque où classes riches et prolétariat, quartiers résidentiels et zone se mêlent dans une inextricable mosaïque ; ville

où, pour Manuel, les sensations sont plus puissantes, les passions plus vives, où le monde se cristallise plus fort.
L'intérêt du film tient principalement aux relations qui unissent cette toile de fond historique à la fiction qui s'en détache, de manière tranchée d'abord, puis plus ténue jusqu'à ne faire plus qu'un. Le film fait sans cesse la navette du particulier au général essayant toujours à travers une histoire individuelle de retrouver l'Espagne tout entière avec sa mythologie et ses déchirements. Le voleur qui, traqué, se poignarde en pleine rue, ou la visite à la foire aux monstres sont des épisodes qui en même temps qu'ils éclairent l'évolution de Manuel renvoient à tout un héritage culturel qui va de Ribera à Buñuel. Fons réussit à passar constamment du concret à l'abstrait, du réalisme à l'onirisme. Alors qu'au début du film la chronologie était respectée ainsi que la topographie, on assiste à la fin à un crescendo (lors de l'arrestation consentie qui clôt le film) qui, en bousculant arbitrairement l'espace et le temps, marque le retour du film à l'allégorie.
L'allégorie est ici une forme d'aliénation (comment s'exprimer autrement dans l'Espagne de Franco ou — cf. P. Rocha — le Portugal de Salazar?), mais alors que le plus souvent elle aboutit à un académisme, elle est ici fort bien intégrée au propos du film et nous éclaire sur les possibilités de la parabole, et les rapports qu'elle peut entretenir avec les autres modes de récit. — S. G.

CUL-DE-SAC
DE ROMAN POLANSKI (ANGLETERRE)

Les éloges et les réserves que l'on peut formuler à l'égard d'un tel film se résument en fin de compte à ceci : « Cul-de-sac » est le film d'un homme de métier. Qu'est-ce à dire ? Que rien n'y est abandonné au hasard, que tout y procède de savants calculs et dosages, que nul effet (et ils sont nombreux) n'y est gratuit, que le jeu des comédiens est surveillé jusque dans le cabotinage, que Polanski enfin ne se trompe pas dans l'utilisation des objectifs ni dans les règles de raccords. Tout cela, nous le savions.
D'où vient alors notre gêne ? Lorsque calcul et dosage cessent d'être les éléments concertés d'une poétique, comme chez Edgar Poe, Bresson et Hitchcock, pour aboutir à la mise en place d'un jeu de massacre sans surprise dont trois ou quatre marionnettes (ou créatures) font les frais, la maîtrise technique n'est plus un véhicule créateur indispensable, mais une somme de procédés trop visibles qui se dénoncent et se détruisent d'eux-mêmes à chaque tour d'écrou supplémentaire. La rigueur devient mécanique, seul objet de l'attention d'un horloger rusé qui se laisse fasciner par le tic-tac rassurant des rouages huilés et remontés par ses soins. Le dispositif fonctionne, l'horloge est à l'heure, le balancier oscille régulièrement. L'objet proposé ne participe donc pas du domaine esthétique, il concerne les commissions techniques, seules qualifiées pour en apprécier, pièce par pièce, les éléments constitutifs. — J.-A. F.

LES CREATURES
D'AGNES VARDA (FRANCE)

Bizarre, saugrenu, mal construit, raté sans doute, organe aberrant greffé sur le cours du cinéma, « Les Créatures » n'en continuent pas moins d'exister par leur verve méchante et certaine frivolité noire non dépourvue de force. L'on sait combien Varda tenait à ce projet ambitieux, bien antérieur au « Bonheur », et le jeu serait facile — déjà joué par d'autres, faute de meilleur moyen de défense — qui consisterait à retrouver dans ce film tous ses thèmes et tics. Oui, bien sûr, la mer, le port de pêcheurs, la plage avec ses couples se faisant et se dénouant, le féerique du trivial et le poétique du quotidien, surtout certaines obsessions d'ordre viscéral avec préférence pour le thème du bourgeonnant, lui-même doué de deux pôles : l'un vital, la germination ovulaire, l'autre mortel, celui de la prolifération cancéreuse, figurée par son signe astrologique, le crabe, ce qui renvoie encore au port de pêche et à la forme du piège fabriqué par le professeur Ducasse.
Il peut sembler plus intéressant pourtant d'inverser les choses, de prendre « Les Créatures » comme la cellule originelle de l'œuvre de Varda, et de redécouvrir à cette lumière ses films antérieurs. Tous les personnages passés pouvant alors être considérés comme des « créatures » soumises à quelque démiurge infernal — Varda elle-même livrant ses clés dans son dernier film. Démiurge agissant parfois directement, parfois par l'intermédiaire de quelque véhicule, idéal ou humain, propre à perdre ses victimes : conception erronée de l'amour dans « La Pointe courte » (« Ce n'est pas de toi que j'étais amoureuse, mais de notre amour » y entend-on dire à peu près), du bonheur dans le film du même nom, et surtout la voyante au début de « Cléo ». Rien n'empêche en effet aujourd'hui de supposer Cléo parfaitement saine de corps mais victime d'une machination ourdie par la cartomancienne pour la torturer : le film acquerrait au contraire une dimension seconde très moderne, si l'on s'intéresse un peu aux ravages actuels causés par la cancérophobie. La révélation de la mise en scène durait quelques minutes au début de « Cléo », ici elle gagne la presque totalité du film. Abattant son jeu en même temps que celui de Monsieur Ducasse, Varda s'avère plus douée pour l'iconoclastie, la fébrilité rageuse, les bris de glaces et d'âmes minutieux que pour le lyrisme familier (d'où la faiblesse des notations « poétiques » autour de Deneuve muette, avec son ardoise et ses messages écrits, etc.).
Autre atout joué par Varda, la réponse à ceux qui reprochent à ses personnages d'être creux, maladroits et vides : ils sont le fruit de l'imagination d'un écrivain minable. Eternel problème des rapports « médiocrité des choses-façon de les montrer ». Ici, l'argument Varda tombe à plat. Dans « Tirez sur le pianiste », les gangsters étaient également grotesques et sordides, mais, tout en restant odieux, nimbés d'un halo poétique dû au seul regard de Truffaut. Quoi qu'il en soit, le film, privé de tout garde-fou, de tout moyen de se dérober, existe, excessif, gênant, hérissé de piquants contre toutes attaques qu'on n'a pas manqué de lancer contre lui. A ces chats qui parsèment son œuvre — dont une croyance populaire veut qu'ils résistent jusqu'à la septième tentative de meurtre — il semble que Varda et son film aient emprunté quelque chose de leur résistance, de leur nervosité hargneuse, de leur entêtement à ne pas mourir. Sans accords mozartiens, sans l'espoir du moindre tapis de tournesols où amortir sa chute, Varda, avec les « Créatures », s'est jetée dans le vide. Et qui fait ça, écrivait autrefois Godard, n'a de compte à rendre à personne. — J. N.

A GRANDE CIDADE
DE CARLOS DIEGUES (BRESIL)

Conte, avec beaucoup de maladresses et d'outrances, les désillusions d'une jeune fille de la campagne qui fait l'apprentissage difficile de la vie d'une grande cité. La recherche constante du naturel et de la spontanéité ne résiste pas à l'arbitraire des situations mélodramatiques par lesquelles, sans doute, l'auteur a voulu dire un maximum de choses dans un minimum de temps, confronter l'innocence et la corruption, la vitalité et le désenchantement, le drame individuel et le destin collectif, etc. Un unanimisme brouillon dispense ainsi les velléités de descriptions documentaires, et le message ne parvient à se faire entendre qu'au détriment de la fable.
D'une interprétation quelque peu hétérogène, il convient de distinguer une fois de plus l'excellent Joel Barcellos qui fut l'un des croque-morts de « A Falecida » d'Hirszman et l'un des godelureaux d' « Os Cafajestes » de Ruy Guerra, lequel demeure, jusqu'à preuve du contraire, au risque de faire de la peine à Marcorelles et à ses amis, et bien qu'il ne figure pas à la table ronde du no 176, le meilleur des jeunes cinéastes brésiliens, « cinema novo » ou pas. — J.-A. F.

LA MARIEE DES ANDES
DE HANI SUSUMU

Victime, la plus malheureuse sans doute, des égarements du Professeur Chiarini, dont le trop grand attachement à un avant-gardisme chaotique lui fit refuser finalement un cinéma de lucidité, de discrétion, d'émotion, « Andesu no Hanayome » (« La Mariée des

Andes ») du jeune réalisateur japonais Hani Susumu ne fut projeté qu'une fois, presque en cachette, dans le cadre du marché du film. Sixième long métrage depuis son remarquable « Furyo Shonen » (« Les Mauvais Garçons », 1961), « La Mariée des Andes » est son second film tourné « à l'étranger », après les aventures farfelues de Bwana Toshi en Afrique (1965) dont Jean-André Fieschi a déjà parlé avec enthousiasme (« Cahiers » N° 175). Le film se situe dans le massif des Andes, chez les descendants de la civilisation Inca. Une Japonaise nommée Tamiko (la merveilleuse Hidari Sachiko, Madame Hani) y arrive avec son fils de cinq ans pour rejoindre son second mari qu'elle ne connaît cependant qu'en photos et par ses lettres. Ce « mariage par correspondance » nous fait tout de suite deviner les souffrances qu'elle a subies après la mort de son premier mari qui lui laissait un enfant, et en même temps le caractère foncièrement naïf et romantique de cette femme essentiellement japonaise. Elle arrive donc — presque malgré elle — pleine de rêves et d'espoirs bien puérils, vite déçus par une réalité brutale. « Tout est différent des photos que tu m'as envoyées ! », dit-elle à son nouveau mari. Tout ce qui l'entoure la renforce dans ce sentiment d'étrangeté, ce pays sauvage perdu dans les montagnes, ce climat déshérité, l'Ouichua, la langue locale qu'elle ne parle pas, les mœurs bizarres des Indiens, et surtout, l'attitude de son mari, archéologue aventurier, qui ne s'intéresse qu'aux recherches des trésors de l'ancien Empire Inca. Mais elle doit vivre dans cette communauté étrangère... C'est donc, si j'ose dire un film bien rossellinien : Tamiko a la même naïveté romantique qu'Ingrid Bergman dans « Europe 51 » et poursuit l'itinéraire moral de « Stromboli ». Et comme dans « Voyage en Italie », l'inspiration d'ordre « archéologique » ordonne déjà le film poétiquement et dramatiquement. Tous les objets du passé tirent leur beauté d'un exotisme au second degré inhérent à un paysage mental et nostalgique, comme ces crânes qui n'ont plus que le parfum doux-amer de la mort. Hallucinante présence du pays dès les premières images où d'étranges masques indiens surgissent autour de l'héroïne, inquiétant accueil. Ainsi que « Les Mauvais Garçons », ce film est animé par un certain documentarisme lyrique, c'est-à-dire une transposition lyrique, ingénue, spontanée, dans une forme qui semble naitre et renaître incessamment d'un foyer sensuel inépuisable, de tout ce qui dans le monde a du rayonnement et de l'éclat — visible ou invisible —, les objets d'or et les masques rouges des Andes, le soleil couchant sur les nuées et ses irisations autour des feuilles, les petits gestes humains apparemment insignifiants, les bouches et les sourires et les regards.

Pour aller acheter des semences, Tamiko descend toute seule des montagnes, arrive dans une colonie japonaise, rencontre Sasaki, un jeune fils d'immigrants japonais, qui l'aide et qui l'accueille chez ses parents. En famille, elle se sent chez elle et pleure d'émotion. Les deux jeunes personnes tombent vaguement amoureuses l'une de l'autre. Cette rencontre qui n'est pas tout à fait vraisemblable, comme celle de Bwana Toshi avec le « gorillologiste », joue un rôle très important dans l'intrigue du film : elle sert à mieux révéler le passé de la femme (mort de son premier mari) en faisant à la fois écho au destin qui l'attend (mort de son second mari). De ce point de vue, le scénario de Hani est toujours assez roublard, utilisant des « ficelles » assez grossières mais qui simplifient et resserrent l'intrigue, chose courante par exemple dans la technique du western.

Les larmes aux yeux, Tamiko reprend la route pour les montagnes. Un soir — c'est sans doute le plus beau moment du film — près d'un feu, elle regarde la cérémonie sauvage du mariage d'un jeune couple indien et s'attendrit soudainement, et, appuyant sa tête sur l'épaule de son mari, elle murmure : « Je veux un enfant de toi ! » Le cut back de la « cérémonie » indienne, des flammes et du visage ému de Tamiko nous communique une émotion sublime, comme au moment où, à la fin d' « Ugetsu Monogatari » (« Contes de la lune vague », de Mizoguchi), Katsushiro, de retour de son long voyage, est accueilli par l'esprit de sa tendre femme Miyagi, accroupie devant le feu et pourtant déjà morte. C'est à ce moment-là que l'on pressent clairement le destin tragique de son mari qui mourra en effet écrasé sous un bloc de rochers au moment où il découvre un trésor convoité.

Après la mort de son mari, Tamiko descend de nouveau des montagnes en souhaitant (presque inconsciemment) retrouver l'amour de Sasaki. Mais entre temps, celui-ci s'est marié avec une jeune Espagnole. Après une brève rencontre, elle le quitte sans même oser lui annoncer la mort de son mari. La caméra nous montre en gros plan, mais toujours avec la même émotion discrète, les deux mains qui se serrent fugitivement et qui se séparent à jamais...

Après cette scène, terme de son aventure romantique, Tamiko ne pense pourtant pas un instant à se suicider, et, poussée par un élan vital, elle se jette dans la réalité. Elle retourne à « son » village, s'identifie à la vie indienne, en apprenant l'Ouichua, en ouvrant la première boutique de la communauté. A l'image de cette évolution « réaliste » se superpose celle de l'héroïne de « Nippon Konchuki » (« La Femme-Insecte ») d'Imamura Shohei, incarnée par la même Hidari Sachiko.

Voici au moins deux espoirs du cinéma japonais : Imamura, cinéaste de la violence et Hani, cinéaste de la tendresse, car ils sont les véritables héritiers de Mizoguchi. — Y. K.

CHAPPAQUA
DE CONRAD ROOKS (U.S.A.)

« Qu'est-ce que j'peux faire, Chappaqua faire » disait, on s'en souvient, Marianne Renoir dans « Pierrot le Fou », avant que Conrad Rooks ne reprenne à son compte cette très existentielle interrogation. Et de répondre : pourquoi pas un film ? Et d'imaginer, le petit malin, de filmer n'importe quoi n'importe comment, sur des kilomètres de pellicule, tout en faisant un bon voyage, du Gange à la Seine en passant par l'Hudson. Si l'image est trop plate, on a toujours la possibilité (et l'on ne s'en prive pas) d'y surimpressionner les néons de Broadway, et de demander, pourquoi pas, puisqu'on a les moyens, un peu de musique à Ravi Shankar, et de toute façon, il ne manquera pas de monteurs pour ossaturer l'ensemble. L'idéal, en pareil cas, c'est le recours aux fantasmes. On ne peut rien dire contre, on est dans le mental, et le mental, c'est mystérieux, c'est décousu, c'est épatant le mental ! Et la drogue pour légitimer le mental, c'est encore mieux, surtout le L.S.D., c'est dans le vent, comme Ravi Shankar. Ginsberg et Burroughs aussi sont dans le vent, et s'ils sont dans le vent, ils peuvent être dans le film. Voilà, c'est fait. Et Jean-Louis Barrault aussi, ça fait sérieux, intellectuel et tout, Claudel, Ionesco, l'Odéon-Théâtre de France, très bien tout ça. Rien ne manque à l'appel de la connaissance par les gouffres. Exprimer l'inexprimable... Le saut dans l'irrationnel, « cet avorton du rationnel impensé », comme dit un philosophe. Objectiver la subjectivité : et Conrad Rooks, coiffé d'un sympathique chapeau texan à larges bords, s'installe au cœur de son film afin que rien ne lui échappe. Comme Welles ou Skolimowski, il sera le regardeur et le regardé, le monteur et la marionnette, le sujet et l'objet. Donc, comme toute grande œuvre, « Chappaqua » supporte plusieurs niveaux de lecture :

1° **le canular.** Il y a effectivement quelques grands moments burlesques, dus surtout à Barrault qui semble trouver le temps long en attendant son chèque. Il introduit l'inévitable recul critique, gage irréfutable de modernité. Il faut l'entendre dire, d'un ton convaincu, en parlant de l'auteur : « He is completely crazy », il faut le voir danser le jerk. Malheureusement, les gags tombent souvent à plat.

2° **l'autobiographie.** Argument implacable : pour juger le film, il faudrait avoir soi-même pris du L.S.D. Peut-être : mais faut-il se faire harakiri avec quarante-six de ses amis pour juger « Les Quarante-sept Rônins », faut-il se transformer en singe pour voir « Monkey Business », ou s'amputer de deux ou trois membres pour ne rien perdre de « Freaks » ? Le mouton, d'autre part, devrait-il tout aimer du mouton, y compris le ragoût ?

3° **l'expérimentation.** Ce que les farfe-

lus new yorkais font avec quelques dollars, Rooks l'a fait avec des millions. « Chappaqua », c'est le « Cléopâtre » et le « West Side Story » du cinéma beatnik. Il perd du même coup le peu d'authenticité que les brouillons des Markopoulos et autres pouvaient posséder.

4° le poème en images. Le leitmotiv d'une jeune fille en chemise de nuit qui gambade dans la nature ferait une excellente publicité de la série O-Bao. Comme quoi Lautréamont avait raison de dire que la poésie doit avoir pour but la vérité pratique.

5° la pathologie. Lorsque le délire se veut folie et qu'il n'est que pantalonnade, comment cela s'appelle-t-il ? « Chappaqua ». Il existe sans doute une beauté pathologique (Fuller, Gance). Il existe une laideur et une grande tristesse de la niaiserie.

6° la morale. Astucieux : « J'ai voulu faire ce film pour éviter aux jeunes, etc. ». Rassurez-vous, M. Rooks, si le L.S.D. procure les visions que vous montrez, elles ne sauraient rivaliser, sur le plan onirique, avec l'absorption mensuelle d'un film de Benazeraf, par exemple.

7° la publicité. Là, c'est le point fort. Une campagne de presse magnifique. Un prix à Venise. De belles couvertures en couleurs dans les revues spécialisées.

Reste un problème d'ordre sociologique. Que penser d'une société qui donne naissance à un produit semblable, que penser d'un jury de festival qui le couvre de lauriers, que penser d'un critique qui ose le comparer à l'admirable « Echoes of Silence » de Peter Emmanuel Goldmann ? Modeste proposition, pour finir : il faudrait projeter « Chappaqua » devant les Gardes Rouges, pour voir.

ATITHI
DE TAPAN SINHA (INDE)

Tiré — une fois n'est pas coutume ! — d'une nouvelle de Rabindranah Tagore, le film de Tapan Sinha conte sur une interminable heure et demie l'aventure d'une sorte de Joselito brahmane fort en thèmes musicaux. Rien ne nous est caché de ses espoirs, fuites, déambulations, aventures et rencontres. Libre de toute attache, terrifié à l'idée de la moindre entrave à ses courses, il s'achemine, de semonces fraternelles en mariage raté, vers quelque bonheur solitaire. Se succèdent alors, servis par une mise en scène mielleuse, gambades attendrissantes, intermèdes bucoliques, pastels raffinés, séparations moroses et réconciliations larmoyantes, le tout enrobé par une musique élégiaque composée par le metteur en scène lui-même. Lénifiant, sirupeux, cadré au micron près, délicatement embué d'émotion, ne ménageant pas les effets de halo les plus téléphonés autour de son gracieux interprète, le film se déroule en arabesques et volutes délicates, jusqu'au moment où le spectateur, attendri et épuisé, sort. — J. N.

FRANCESCO DI ASSISI
DE LILIANA CAVANI (ITALIE), T.V.

Il s'agit de la chronique de saint François d'Assise, de son adolescence à sa mort. Il nous est d'abord montré dans l'atelier de son père, puis en compagnie de ses amis menant une vie sans problèmes jusqu'au moment où, brisant peu à peu avec sa famille, il se trouve, au terme d'un procès, complètement déshérité.

Le meilleur du film de Liliana Cavani se trouve là, lorsqu'elle aborde l'éternel problème de la jeunesse, la banale histoire d'un garçon qui refuse famille et métier. Mais dès que François d'Assise, après avoir demandé au Pape le droit de prêcher, part avec ses amis, ces qualités de simplicité, cet effacement ne suffisent plus. Il manque la générosité et l'intuition de Rossellini montrant François d'Assise et ses amis, courant sous l'orage en murmurant quelques phrases, l'intelligence de Pasolini réussissant dans son « Evangile » à préserver une bouleversante ambiguïté. Liliana Cavani s'est, elle, contentée de constituer un livre d'images, une plate illustration, quand il aurait sans doute fallu un plus brutal parti pris.



Catherine Deneuve et Michel Piccoli : « Les Créatures » d'Agnès Varda.

Signalons toutefois l'excellente interprétation de Lou Castel que l'on retrouve dans un rôle somme toute assez proche de celui de « I Pugni In Tasca », aux côtés d'ailleurs de son ancien metteur en scène Marco Bellocchio (frère Pietro di Stacia). — S. G.

MUDAR DE VIDA
DE PAULO ROCHA (PORTUGAL)

Le second film de Paulo Rocha ne semble tout d'abord explorer qu'un espace purement descriptif, et s'installe pendant près d'une heure dans une littéralité strictement documentaire, dans l'éprouvante durée du labeur, de la peine, de la monotonie des heures. Une certaine leçon néo-réaliste (« La terra trema », « Stromboli ») est appliquée avec force et humilité, avec un très réel sens musical du temps qui coule, sans souci, dira-t-on, de dramatisation, ni d'affabulation. Le retour au village natal d'un jeune pêcheur prématurément vieilli par une guerre coloniale et une déception amoureuse (sa fiancée a, durant son absence, épousé son frère aîné) sert de prétexte à la chronique minutieuse de la vie d'une communauté misérable, à laquelle le littoral portugais offre peu de ressources et nul espoir d'une vie meilleure. Rocha s'attache à déceler les signes d'une angoisse sans littérature. Il accumule les notations d'étouffement, d'effritement, il scrute les visages fermés, laconiques, où se lit la progression d'une mort lente ou d'une improbable survie, il restitue aux gestes, aux démarches, aux silences, une nudité terrible où rien ne signale les effets de l'art mais un effacement sensible, une pudeur attentive. Les coutumes, les attitudes, le décor sont recensés avec ce scrupule ethnologique qui caractérise, ailleurs, au Canada, par exemple, « Pour la Suite du Monde » de Brault et Perrault, ou « Les Bûcherons de la Manouane », de Lamothe. Le rituel de la pêche au filet, les chansons des chalutiers, la géométrie blanche et grise des marais salants, la chapelle vide au cœur de la lande ne sont point là pour étayer quelque pittoresque discours à résonances misérabilistes, mais comme repères visibles d'un univers de solitude et de désolation dont l'auteur est le témoin solidaire et impuissant. Il n'est pas un plan du film où l'on ne sente une sorte de profonde nécessité morale — on peut dire aussi bien politique — qui contraignait Paulo Rocha à relater avec la plus grande précision un état de faits qu'aucune complaisance esthétique ne saurait magnifier. Un risque est donc très consciemment assumé, celui d'ennuyer, puisque nulle exaltation formelle ne vient compenser l'aridité antipathétique du propos. Il y a là beaucoup de courage et d'entêtement, et une somme de refus (du plaidoyer, de l'édification, de l'apitoiement) qui forcent l'estime.

Puis, soudain, la fiction s'affermit



Ingrid Thulin : « Jeux de nuit » de Mai Zetterling.

comme par surprise, introduisant une accélération dramatique qui donne un poids nouveau à l'attitude documentaire. L'intérêt glisse imperceptiblement du décor aux personnages, le film perd peu à peu son côté contemplatif pour entrer dans une phase d'actions simultanées où les conflits, cessant d'être latents, dévoilent tout un réseau de significations plus générales, sans toutefois quitter le mode allusif choisi par Rocha. Une fin ouverte, très rapide (mais c'est un film faussement lent) conserve à l'œuvre sa part de mystère, et légitime les méandres de l'intrigue : une conclusion simplement pessimiste ou optimiste eût été une tricherie ; du reste ce n'est pas le discours, ni l'idéologie, qui sont ici obscurs, mais bien le cheminement même des personnages, prisonniers, jusque dans leurs sursauts de révolte, d'une réalité contraignante qu'il était difficile de désigner plus clairement.

Il est beau que, sur les traces de Manuel de Oliveira, un jeune cinéaste portugais, au prix d'efforts insensés, entreprenne de donner vie à un cinéma national guetté sans cesse par la tentation du mutisme ou du renoncement. En ce sens, « Mudar de Vida » est un grand pas accompli dans la voie de la responsabilité, et l'affirmation d'un tempérament d'ores et déjà bien mieux que prometteur. — J.-A. F.

LES ADIEUX, DE ROLAND VERHAVERT (BELGIQUE)

Le principe du film — quoique arbitraire et lisible aisément dès le premier plan — pouvait présenter quelque intérêt, à condition d'être pris en charge par un brin de démesure qui en dépassât le schématisme : l'équipage d'un navire, chargé d'une mission ultra-secrète, est tenu de se présenter à son poste chaque matin, le départ pouvant être donné à tout moment, aujourd'hui, demain, dans trois jours ou trois mois. S'attachant à l'histoire d'un des officiers, Verhavert nous conte alors par le menu la répétition des retrouvailles conjugales, des adieux matinaux, les fausses séparations et les attentes angoissées, jusqu'à ce que lassitude, excès et désarroi fassent renoncer son héros à continuer le rituel pour traîner au contraire toute une nuit dans les bars. Le caractère par trop explicatif du film, l'accent lourdement mis à chaque instant sur ce jeu d'allers et de retours, la typification trop grande des personnages, mal compensés par l'académisme de la mise en place, épuisent vite un intérêt que relance bien tardivement l'assez belle dernière scène. On peut par ailleurs reconnaître dans un rôle de second plan, Senne Rouffaer, inoubliable homme au crâne rasé, une fois encore dans l'impossibilité de rejoindre celle qu'il aime. Finalement, les choses s'arrangent au mieux pour lui, il la retrouve et l'épouse. Aux grands, tout est difficile, et Verhavert n'est pas Delvaux. — J.N.

LE PREMIER MAITRE DE ANDREI MIKHALKOV-KONTCHALOVSKI (U.R.S.S.)

« Le Premier Maître », premier film du jeune réalisateur soviétique Andréï Mikhalkov-Kontchalovski, d'après le scénario du romancier Tchinguise Aïtmatov, tourné dans un petit village de Kirghizie, fut sans aucun doute l'une des révélations de cette XXVIIe Mostra « officielle ».

Un jeune kirghiz en uniforme de l'Armée Rouge, obsédé par une idée révolutionnaire presque messianique — il se déclare en fait l'apôtre de Lénine —, tente avec une ténacité incroyable, malgré l'ironie et l'incompréhension qui l'entourent, de fonder la première école dans un petit hameau sauvage perdu dans les montagnes. Ce film ne ressemble cependant ni au « Fils de Mongolie » d'Ilya Trauberg, ni aux « Chemins de la Vie » de Nicolaï Ekk, ni à « Vivre » de Kurosawa ; il rappelle plutôt les aventures de Bwana Toshi non pas en Afrique mais en Asie Centrale, sur la piste de John Ford (« Seven Women »). Le didactisme, tel qu'il apparaît dans le film (parce que c'est d'abord un film « didactique ») n'est pas plus motivé par un réalisme socialiste que par un romantisme héroïque. C'est un didactisme tout court, simple, naïf, direct, presque brutal, et — c'est là le mystère du film — extrêmement convaincant. Est-ce parce que, peut-être, l'« idéologie » n'y est pas incarnée par un exemplaire personnage (Duyshen n'est pas le symbole de la Révolution), mais parce qu'elle est nourrie par des rapports humains ? Duyshen, le héros du film, est sans doute le personnage le plus bête de l'histoire du cinéma. Décidé à se faire le pionnier de la culture villageoise, cet homme, par ailleurs le moins instruit du monde, qui n'a pour arme que sa foi absolue en Lénine, ignore entièrement ce qu'il faut enseigner. Dans la classe aménagée dans une grange, ce premier instituteur, suant et ahuri, trouve, en face de lui, des enfants qui le regardent avec curiosité et, autour de lui, des agneaux qui courent et des poules qui caquètent. Lorsqu'il apprend la mort de son vénérable Lénine (nous sommes en 1923), il perd tout son équilibre physique et mental, comme si Dieu était mort. Violent et sauvage,

mais maladroit comme tout, il ne sait pas se mesurer ; il ne se rend jamais compte de son imbécillité. C'est un anti-héros total, ou du moins, le héros le moins mélodramatique. C'est pour cela sans doute que ce « colonialisme » bien brutal du « Premier Maître », au lieu d'être une propagande plus ou moins ennuyeuse, nous apporte une suite de gags vraiment extraordinaires. Là est, à juste titre, la grandeur de ce film qui ne contredit pas — exalte même — l'idéologie révolutionnaire.

Tous les plans du film sont extrêmement brutaux ; les premiers plans, fixes, éloignés, muets, non-signifiants, d'une chaîne de montagnes, nous imprègnent de l'atmosphère exotique de ce pays désertique, comme le seul premier plan d'un western de Ford nous rappelle la présence hallucinante des grands espaces de l'Ouest. Cette « brutalité » technique du récit se révèle aussi efficace dans l'histoire d'une jeune fille amoureuse de son premier maitre, car « Le Premier Maître » est aussi une chronique triste et émouvante d'un premier amour de la tendre adolescence. Les plus beaux moments du film sont là, celui, par exemple, où, après avoir été violée par le farouche patron du village, la jeune fille (la ravissante Natalia Arinbassarova) se baigne, toute nue, dans un torrent montagnard sous une averse hivernale pour purifier âme et corps...

Par son sens cinématographique pur et brutal, par son goût du comique violent et du tragique tendre, Andreï Mikhalkov-Kontchalovski, héritier authentique de Boris Barnett, nous révèle bien la naissance du nouveau cinéma soviétique. — Y. K.

UN UOMO A META
DE VITTORIO DE SETA (ITALIE)

Sur son principe même, le film semblait périlleux. Il s'agissait de retrouver les causes de la névrose d'un jeune intellectuel en crise. On sait de quelle admirable manière Fellini avait résolu le problème, et De Seta, même si son propos était sensiblement différent, aurait dû en tirer la leçon. Mais il n'en est rien. De Seta semble tout ignorer du cinéma moderne et il est probable qu'une des causes de l'échec du film soit due à son évidente inculture cinématographique. C'est le pire cinéma d'avant « Citizen Kane », qui utilise des procédés techniques éculés (surimpressions et flous innombrables) qui aboutissent au maniérisme le plus lamentable, le tout couronné par une direction d'acteurs d'une déroutante grossiéreté Alors que dans « Bandits à Orgosolo », De Seta arrivait, grâce à la rigueur du principe choisi, à démonter tous les rouages d'un mécanisme jusqu'à ce que le principe lui-même s'évanouît, ici, au contraire, il demeure seul, tournant constamment et pesamment à vide.

Se prenant pour un primitif, De Seta croit réinventer le cinéma à chacun de ses plans alors qu'il ne fait que retrouver les schèmes et les poncifs du pire académisme. — S. G.



« La Mariée des Andes » de Susumu Hani. A droite : Hidari Sachiko

LE VISAGE D'UN AUTRE
DE HIROSHI TESHIGAHARA (JAPON)

« Otoshi Ana » (« Traquenard », histoire de syndicats et de fantômes) et « Suna no onna » (« La femme du sable », couple prisonnier des dunes), les deux premiers longs métrages de Teshigahara, avaient ceci d'original qu'en même temps qu'ils affichaient hautement leurs ambitions métaphoriques, paraboliques ou symboliques — interdisant donc de s'arrêter au niveau de la seule anecdote contée — ils restaient ambigus et mal déchiffrables. Ambiguïté due pour une bonne part à la multiplicité des implications possibles — métaphysiques, sociales ou autres —, l'issue des films se gardant bien de privilégier telle ou telle de ces interprétations, mais aussi à la priorité accordée par l'auteur à la présence, l'évidence matérielle, physique, concrète, des choses. Evidence d'ailleurs elle-même bien trompeuse, ces deux films ne s'organisant pas autour des thèmes du solide ou du cohérent, mais de l'impalpable, du fuyant, de l'insaisissable. Ainsi prenait naissance une sorte de système « tremblé » — instabilité des formes liée à la profusion des contenus possibles —, la meilleure approche ne pouvant être que furtive, précautionneuse, propre à mettre en branle toute une succession de résonances par frôlement, non par capture. Avec « Le visage d'un autre », la thèse, enfouie, voire ensablée jusque-là, s'offre en pleine lumière. Défiguré par une explosion d'air liquide, un homme, délaissé par son épouse, excédé par la commisération de ses proches, persuade un médecin audacieux de lui fabriquer un masque vif. Toute une suite d'incidents, d'échecs lui révéleront ce que comporte d'illusoire sa volonté de devenir autre. Dans une rue où prolifèrent d'inquiétants passants aux visages masqués, il finira, pris d'angoisse, par tuer le médecin.

On reconnaît là l'illustration d'un thème proche de celui exposé par Cayrol dans son « Romanesque lazaréen » : le monde actuel comme avènement de l'anonymat, de l'interchangeabilité des visages, concentrationnaire et étouffant. Toute une série de variations se déroulent sur le thème de l'un et du multiple, du même et de l'autre, de l'identique et du différent. Le début du film surprend, déconcerte. L'onirisme insidieux habituel à Teshigabara, surgi des choses à force d'insistance à les fixer, fait place à un style incisif et dépouillé. La confection du masque, par exemple, donne lieu à une scène d'une fascinante netteté clinique. Mais peu à peu, la thèse gagne le devant de la scène. Dans « Les Yeux sans visage », l'inquiétude naissait d'un décollement progressif des choses, ici elle est seulement dite au cours d'interminables dialogues en plan fixe. On croit d'abord à un ascétisme louable, à une belle franchise refusant les artifices et afféteries de style. L'un et l'autre se révèlent bientôt platitude et maigreur. Quelques épisodes annexes — survenus pour faire diversion — ne font qu'encombrer le cours d'un récit de plus en plus pesant. L'intérêt est à peine relancé par une scène insolite où le héros au nouveau visage séduit sa femme, sans qu'on sache très bien si elle l'a ou non reconnu, puis tout retombe dans la grisaille : un ennui poisseux s'installe que la longueur du film (plus de deux heures) ne fait qu'aggraver. — J.N.

Ces notes ont été rédigées par J.-A Fieschi, S. Godet, J. Narboni et Y. Koichi. La note non signée est collective.



ELIA KAZAN ET STAHTIS GIALLELIS · TOURNAGE DE « AMERICA AMERICA ».

Préface à un entretien avec Elia Kazan

par Michel Delahaye

Quand je fus à New York, c'était pour New York, et c'était pour Kazan. New York était bien là, prodigieusement émouvante, mais pas Kazan. Il faut dire qu'il n'était pas prévenu. J'attendis (et visitai New York, et Juleen Compton, et ses films : « Stranded » — Cahiers 165 et 166 — et « The Plastic Dom of Norma Jeane », mais nous en reparlerons), et, un jour, Kazan fut là, dans son petit bureau de Broadway, hauteur 46e rue (auquel on accède par un cinéma, comme pour le bureau des anciens Cahiers), et qui est tout bardé de photos ou dessins de ceux qu'il connut ou forma, ces acteurs, notamment, qu'il ne cessa de mettre à jour, éduquer et canaliser : Brando, Dean et les autres.

Kazan pense, parle et mime à la fois. Aucun problème d'expression. Mais chaque chose en son temps. Ainsi, pas plus qu'il ne pense à écrire quand il fait du cinéma, il ne pense au cinéma aujourd'hui qu'il écrit. Or je voulais justement faire un entretien cinéma. Un entretien ? Mais il voulait bien. Seulement, tout de suite (il repartait de New York le soir-même) et sans qu'il soit question de cinéma. On en ferait un autre, d'entretien, plus long, plus complet, plus tout, un peu plus tard, en octobre, à Londres, une fois le roman achevé, quand il se serait remis à penser cinéma. Je dis que oui, et notai (moins les miens, et quelques broutilles) les propos que voici :

... Ça s'appelle « The Arrangement ». Ça compte 200 000 mots. Je ne suis pas loin de la fin, puisqu'il ne me reste plus à écrire que deux chapitres, que je compte avoir terminés dans deux semaines. D'ici là, je ne veux penser à rien d'autre. Après, on verra... Je dis « roman », mais en fait ce n'est que superficiellement un roman. Au fond, ça parle de moi. C'est moi le sujet. Encore que tout ne soit pas moi là-dedans. Je veux dire : les sentiments sont les miens, mes sentiments sur l'Amérique. Rendu à ce moment de ma vie, j'effectue un bilan, une mise au point de ce qu'elle a été, c'est aussi ma vie d'Américain, mes pensées d'Américain, et mes pensées sur l'Amérique. C'est un bilan, mais aussi une réévaluation. Je ne veux pas dire qu'il s'agit de faire de la critique. Ou ce qu'on appelle ainsi. Je suis dedans, je ne suis pas dehors. Mais j'exprime un point de vue précis : le point de vue, soixante ans après, de l'émigrant.

... Oui, ce sera un peu « America ». Car ça reflétera la mémoire de mon père et de mon oncle, c'est-à-dire la ligne précaire entre deux mémoires, soixante ans — plus exactement soixante-cinq ans — après : le point de vue de gens qui regardent, qui cherchent, et qui, au bout de soixante-cinq ans, trouvent ce qu'ils cherchaient. Venaient-ils là pour de justes raisons ? Pour de vraies raisons ?...

... Il est évident, en effet, que le livre aura des rapports avec le film. Lorsque j'étais en train d'écrire le script de ce qui devait devenir « America », j'étais si plein de mon sujet, et j'avais tant de choses en tête que je pouvais dire, que je me suis trouvé bientôt à la tête d'un script d'une centaine de pages, que j'ai dû ensuite jeter, car j'en étais très insatisfait. Car j'étais trop près de mon sujet, je n'avais fait qu'explorer ma matière et raviver ma mémoire, beaucoup de choses en étaient sorties, mais rien de suffisamment précis.

Plus tard, je m'y suis remis, et j'ai tout recommencé en partant de zéro. Ça avait reposé, décanté. Le moins important s'était estompé, l'important seul restait. C'est à partir de cela, de ce qui restait, que je me suis remis au travail et que j'ai écrit le film que vous avez vu. Mais cela veut dire aussi que le sujet était si vaste que tout n'était pas dit, même dans ce qui était important. Si vaste, même, que j'aurais pu réaliser, avec la même matière, vue sous un autre angle, ou abordée à partir d'un autre épisode, un autre film, dans le même esprit sans doute, mais très différent. Cet autre film reste d'ailleurs à faire, et peut-être que je le ferai. Le sujet se situera six ou sept ans après celui de « America ». Je m'y mettrai l'été prochain — si tout va bien — car tout est déjà écrit, au moins sous forme de notes, et bien des choses sont déjà préparées. J'espère que ça marchera bien et que le film sera aimé. Vous savez : je n'ai pas eu tellement de succès commerciaux dans ma vie. Combien ?... Deux ? Trois ?...

... « Splendor in the Grass » ? Oui, c'est vrai, on ne l'a pas tellement compris, ni aimé, en Amérique, et vous l'avez constaté vous-même. La raison ? Le puritanisme ! Ça fait partie des choses qu'on n'ose pas affronter, regarder en face, ni en Amérique, ni ailleurs. On ne veut pas voir, ou on oublie. Hier, les expériences vécues ne signifiaient rien pour ceux qui les vivaient, et aujourd'hui... on oublie les expériences d'hier, sans savoir toujours ce que signifient celles d'aujourd'hui. En tout cas, « Splendor in the Grass », au moins on l'a vu, ici, et en Europe, et ça n'a pas été vraiment le désastre, mais l'autre, « Wild River », ah ! celui-là, quelle catastrophe !... On ne l'a même pas vu.

... C'est vrai : mes films, y compris les désastres, sont tôt ou tard reprojetés et les gens peuvent les découvrir, enfin, ou les revoir. « Viva Zapata », par exemple. C'en était un échec lui aussi ! Quand j'y pense... Eh ! bien, en Europe, on n'a pas oublié « Zapata », et on s'en souvient, surtout dans les pays où il y a un problème agraire. Même ici, aux Etats-Unis, j'ai rencontré des gens qui m'ont demandé : Où peut-on revoir « Viva Zapata » ?...

Mais « Wild River » !... Il n'a même jamais atteint le niveau de « Viva Zapata » ! Peut-être avez-vous raison : plus tard, on le reverra, et ça me fait bien plaisir de voir qu'il y a des gens qui aiment ce film, et quelques autres des miens, mais le sort de « Wild River », quand même, ça m'a tellement désappointé !... D'autant qu'il est très pro-Américain, ce film, très patriotique, mais personne ne l'a vu. On m'a seulement dit : ce sont des choses qui n'existent plus en Amérique. Qu'est-ce que ça veut dire ? Il y a bien eu pourtant une révolution en Amérique, à cette époque, et ça a été extrêmement important.

« America » a eu un sort curieux, lui aussi : il a été très bien reçu par la critique, mais personne n'a voulu le voir. Autre désastre. Inutile de vous dire maintenant que ma situation, du point de vue financier... Bon, je passe. Le plus bête, avec « America », c'est qu'il avait reçu l'Academy Award le jour-même où les affaires commençaient à dégringoler. Le prix n'a donc

pas eu sur le lancement du film la répercussion qu'il aurait dû avoir. Le public, de son côté, n'a pas très bien compris le film. Pour les gens, il s'agissait-là... je ne sais pas exactement, mais sans doute y voyaient-ils une sorte de documentaire patriotique. Ou alors quoi ?... Mais savez-vous : presque tous mes films ont été des flops, sauf deux : « On the Waterfront » et « East of Eden ». Non : trois, avec le « Tramway... » Alors, vous comprenez, j'éprouve quelques difficultés, maintenant, à mettre quelque chose sur pied. Mais qu'est-ce qu'ils ont, les gens ?... Ils aiment être DANS le cinéma, je crois, et ils aiment ce qui reste à l'intérieur du cinéma. Si vous sortez, ils n'aiment plus. C'est ça, je crois.

Pourtant, j'ai dû voir juste, et même toucher juste, avec « America », car après la sortie du film, des gens m'ont écrit. Des gens qui avaient vu le film, tout simplement, et qui voulaient me faire part de leurs impressions. Et ils me disaient : Ce que vous nous avez montré, c'est la vérité. Dans votre film, j'ai reconnu l'histoire de mon père... d'autres, plus âgés, s'y étaient reconnus eux-mêmes, ou y avaient reconnu leur frère ou leur sœur...

Mais la plupart, vous savez, c'est le sport ou le sexe, qu'ils veulent au cinéma, et la violence avec. Ils sont habitués. Mais moi, je vis comme je vis, et je veux faire ce que j'ai envie de faire. Et je le fais. Alors, c'est bien. La seule difficulté, c'est l'argent, évidemment, mais à la longue, j'y arrive quand même.

... Il y a quinze ou vingt ans, on m'a soudain découvert, on a découvert mes bons et mes mauvais films, tous, et on a découvert que tous parlaient de ce pays, de la vie de ce pays et de rien d'autre, qu'ils la décrivaient ou la critiquaient...

Mais quand je dis critique, je précise (puisque j'ai dit tout à l'heure que mon but n'était pas la critique) que c'est dans l'esprit où on peut critiquer son père, sa mère, ou ses enfants : ce sont des personnes que, d'abord, on aime ou on admire. Alors on peut leur dire : oui, vous êtes admirables, mais vous faites de mauvaises choses. Dans mes films, c'est ainsi. Avec cette ambivalence entre l'attaque et l'amour. Donc, à un certain moment, les gens se sont subitement dit : tiens ! il faut voir les films de ce gars-là : il parle bien de l'Amérique...

Mais depuis quinze ans, mon œuvre a évolué. Elle est devenue plus personnelle. Ce que je raconte maintenant, c'est uniquement ce que je vois, ou pense, ou vis, ce n'est plus du tout ce que quelqu'un d'autre a écrit. Je me suis de plus en plus rapproché de moi-même, en même temps que je me rapprochais encore de l'Amérique, et l'aboutissement a été « America ».

... Et ce livre, maintenant. La chose la plus forte que j'aie faite sur l'Amérique, et qui aidera à comprendre l'Amérique. « America », déjà, était fait dans ce but, mais c'était un commencement. Mon livre aidera à en comprendre la fin.

Le personnage central de mon nouvel « America » est, dans le roman, un vieil homme mourant : il était le jeune garçon de « America », il est devenu cynique, il raconte tout ce qui lui arriva...

Je veux dans ce livre rendre l'Amérique, et rendre aussi l'Idéal de ce pays. Car ce n'est pas un pays vide. Il y a un grand idéal, et il y a la liberté. Mais tout cela est constamment en danger. Alors il faut dire : Oui, il y a un grand idéal ; oui, il est constamment en danger.

... Pourquoi « L'Arrangement » ?... J'aime bien ce titre. On se trace une voie, dans la vie, on veut suivre cette voie et il le faut, seulement... Ainsi mon personnage s'est tracé une voie, mais il voit aussi le monde, et il vit dans le monde, et pour pouvoir y vivre, il a dû conclure un arrangement... Dans mon livre, je précise à la fois l'idée et la relation qui s'est établie entre l'idée et la façon dont on voit les choses et les vit, et j'examine la possibilité de l'arrangement. L'arrangement, c'est le lien entre l'idéal qu'on a, et qu'on veut suivre, et le monde, qu'il faut bien vivre. Mais l'arrangement, bien sûr, peut être un bon ou un mauvais arrangement...

Refuser l'arrangement ? C'est tout aussi dangereux. Il se crée un fossé. Les choses restent séparées, et on vit dans l'hypocrisie, ou l'illusion, l'inconscience... Voyez-vous : je crois qu'en France, il y a un gouffre, un gouffre croissant entre la façon dont les gens prétendent vivre et la façon dont effectivement ils vivent...

Ce qu'il faut avant tout chercher, c'est à vivre et à avancer. Moi, j'avance en parlant aux gens et en parlant d'eux. Je n'avance pas vite, car j'ai à surmonter bien des difficultés, je vous l'ai dit, mais enfin j'avance, et en ce qui concerne mon prochain projet, j'espère bien que le livre que je termine rendra certaines choses plus faciles.

Il suffit de tenir et de prendre son temps. On arrive. Parfois, je me dis bien que tout serait mieux si le cinéma était aidé davantage, mais je pense aussi que trop d'aide... Je crois qu'être aidé, cela aussi est dangereux. Et puis : je ne pourrai de toute façon jamais faire un film par semaine comme Godard !...

Voilà quelqu'un, Godard. Je n'ai pas vu un film de lui dont je ne me rappelle quelque chose. Chaque fois, quelque chose surgit et vous frappe. Et toujours il innove. « La Femme Mariée », par exemple : là, c'est le film qui devient essai. Mais c'est absolument passionnant, ça !... Oui : il y a toujours quelque chose chez lui qui le rend stimulant... et plus encore que ça : fécond. Oui, c'est le mot juste : fécond.

(Propos recueillis et traduits par Michel Delahaye.)

1


3


2



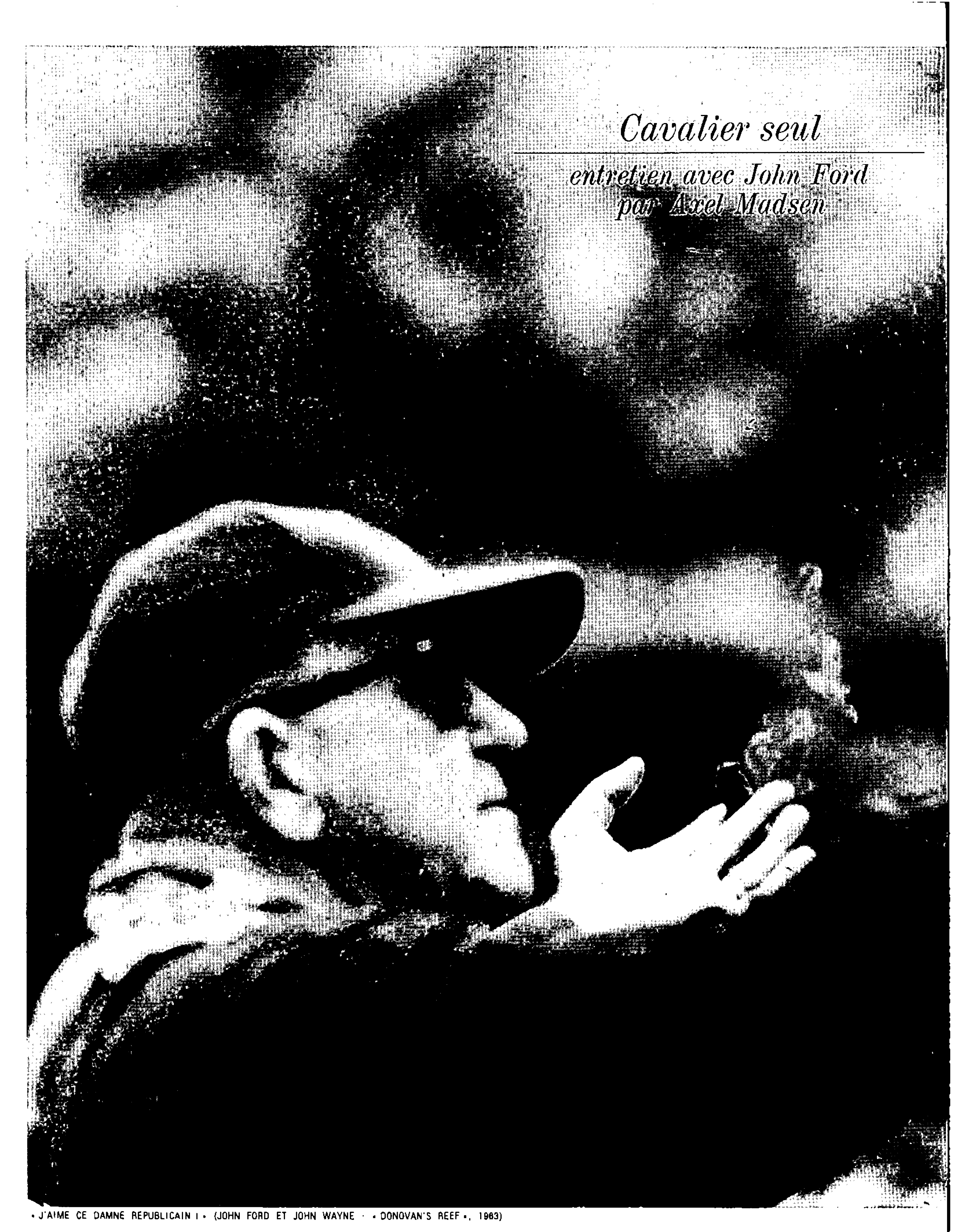






4

1 MONTGOMERY CLIFT : « WILD RIVER ». 2 STAHTIS GIALLELIS : « AMERICA ». 3 CARROLL BAKER, KARL MALDEN : « BABY DOLL ». 4 : « SPLENDOR IN THE GRASS ».



« J'AIME CE DAMNE REPUBLICAIN ! » (JOHN FORD ET JOHN WAYNE · « DONOVAN'S REEF », 1963)






« The Plough and the Stars », 1936.

Notre rencontre avec John Ford a eu lieu dans sa grande maison style colonial de Bel Air, où il vit avec sa femme, son petit-fils et un couple de domestiques finlandais. Il était au lit le jour où nous nous sommes vus, en pleine incubation d'une grippe qui avait déjà terrassé le reste de la famille. En pyjama bleu ciel et foulard écossais, il était assis plutôt que couché sur son lit, fumant d'interminables cigares qu'il allumait avec d'énormes allumettes de cuisine, fatigué mais l'esprit vif, émouvant, ironique et soudain, tout à fait lointain... (A. M.).

Cahiers M. Ford, avez-vous des projets en ce moment ?

John Ford Pas vraiment, mais je lis beaucoup d'histoires. Je viens de rentrer de Honolulu, il pleuvait tout le temps, et j'avais une pile de scripts haute de deux mètres au moins. Ils étaient tous dégueulasses, sales, nous autres Irlandais nous disons très « salauds » (en français dans la conversation). Je ne sais pas, c'est contre ma conscience et ma religion. Je ne suis pas fait pour fabriquer ce genre de cochonneries. Vous savez, des trucs très idiots, de l'érotisme et de la violence gratuits. J'ai quand même choisi deux histoires maintenant, non pas dans l'intention de les tourner tout de suite, probablement à l'automne ; deux histoires pas mal. Je vais voir. J'attends pour juger le premier brouillon des découpages. L'une surtout est très intéressante, mais toutes deux demandent beaucoup de travail.

Cahiers Quelles sont, en général, les qualités que vous demandez à un script ?

Ford Oh, j'aime qu'une histoire soit simple et claire. Maintenant, on veut de l'érotisme et du sadisme ; je ne comprends pas, il paraît que c'est ça que les spectateurs demandent. Je ne suis pas d'accord. On dit « Ça, ça marchera en France », mais je n'y crois pas. Les Français sont trop fins, ils ont trop de goût pour se laisser avoir comme ça. Ils ne vont pas accepter des trucs porno parce que c'est porno. Combien de Français vont voir les nus à Pigalle, hein ? Seulement les touristes. Non, j'aime les histoires qui sont bonnes et peu m'importe le genre. Des deux dont je vous ai parlées, l'une concerne la Marine, pas celle de la Deuxième Guerre mondiale, la Marine contemporaine, et l'autre se passe aux Indes, non pardon, au Pakistan, entre les deux guerres. Mais je ne sais pas encore si je vais les faire. Pour la première, il faudrait attendre l'automne et monter en Alaska. Pour l'autre, je devrais aller au Pakistan. Mais je crois avoir assez voyagé.

Cahiers Quel est, de vos films du début du parlant, celui dont vous vous souvenez le mieux ?

Ford « *Submarine Patrol* », c'était une comédie. Et « The Plough and the Stars ». Vous savez, j'ai failli devenir fou après celui-là. J'avais fini le tournage et pris mon bateau pour Honolulu :

entre temps, ils avaient un nouveau patron au studio qui avait demandé à un assistant de refaire des scènes entières. Les deux principaux personnages, au lieu d'être mariés, étaient maintenant fiancés. Dans le même lit, mais fiancés. Complètement idiot. Mais je crois que les Irlandais ont protesté — l'histoire se passe à Dublin — et dans la version pour l'Europe les héros étaient de nouveaux mariés. Oui, c'est ça.

Cahiers Il est souvent arrivé que l'on modifie ainsi l'un de vos films ?

Ford Oh oui. Et il n'y a rien à faire contre. Vous pouvez hurler, jeter des pierres contre les fenêtres, c'est toujours comme ça, et confirmé dans le contrat. Beaucoup de gars ont protesté, depuis des années et des années. George Stevens a pour sa part récemment fait un procès aux types de la télé. Résultat : match nul.

Moi, je ne regarderais jamais un de mes films à la télé. Juste au moment où commence une chose intéressante, ils coupent et on voit une fille dans une baignoire, faisant de la réclame pour une marque de savonnette. Terrible. Une fois, ça m'est arrivé avec « Stagecoach », et j'ai vite abandonné. De toute façon, une fois un film terminé, je n'y pense plus, je m'efforce de l'oublier. Je l'abandonne. Par contre, je pense souvent à « Young Cassidy » auquel je tenais beaucoup et que j'ai dû abandonner en cours de tournage. A peine l'avais-je commencé que j'ai attrapé une double pneumonie. J'ai perdu du poids, je suis descendu jusqu'à 62,5 kilos. Maintenant j'ai repris, je suis remonté à 84,5. Et je ne peux plus m'en débarrasser. Ce n'est pas en Alaska que la graisse superflue disparaîtra : on bouffe trop là-haut. Pourtant, j'ai bien envie de faire cette histoire de marine. Je suis un vieux matelot. Une fois, on m'a proposé de faire un film sur les aviateurs-pionniers français, mais je n'y connais rien. Je suis de la marine et cela ne me disait rien. Je me rappelle les aviateurs pendant la guerre. Ils allaient en perm à Paris, ils buvaient, il y avait des filles, des parties. Mon Dieu, c'était une belle guerre. Il n'y avait rien de dramatique, vous savez. Mais je ne veux faire quelque chose que sur ce que je connais bien. C'est dans la marine que j'ai appris à parler un peu toutes les langues, mais mon accent est normand. Il y avait beaucoup de Canadiens français en Maine, où j'ai passé mon enfance, et ils parlaient le pur normand. Je peux imiter leur parler sans difficultés, mais je n'en ai pas envie maintenant. L'espagnol aussi est une langue intéressante, mais il faut le jouer, il ne suffit pas de le parler.

Cahiers Avez-vous appris aussi le langage des Indiens ?

Ford J'ai appris le navajo. Je ne l'ai jamais bien parlé, mais je le comprenais. Mes verbes n'ont jamais été très corrects, mais par contre mes substantifs... L'embêtant, c'est que les Indiens ne voulaient jamais m'adresser la parole en anglais après.

Cahiers Fallait-il savoir le navajo pour être réalisateur de westerns ?

Ford Oui ; il y avait bien des interprètes, mais ils étaient mauvais.

Cahiers Et que pensaient les Indiens de vos films ?

Ford Oh, ils n'avaient jamais vu de films avant. Nous apportions avec nous des films quand nous travaillions là-bas, pour les leur montrer, dans une tente. Ils aimaient ça. C'était la première fois qu'ils voyaient du cinéma. Alors chaque soir, nous faisions des projections. Ils ne comprenaient pas bien les comédies, ils préféraient les films d'action, les westerns...

Cahiers Dans « Cheyenne Autumn », vous avez essayé de décrire leur existence réelle...

Ford Je n'ai pas essayé, je l'ai fait. C'était leur histoire, une histoire vraie, authentique, la réalité telle qu'elle était. Le gouvernement américain jouait les méchants, il ne tenait jamais ses promesses, et ça, le film le montre...

Cahiers Vous aimez particulièrement Monument Valley comme lieu de tournage...

Ford Oui. Monument Valley et la Réserve Navajo. J'aime tourner là-bas. Je suis pratiquement un des leurs, quelque chose comme un chef adoptif. Vraiment, je suis le seul qu'ils laisseraient tourner dans les endroits sacrés, là où leurs morts sont ensevelis, sur les lieux de leurs combats héroïques. Ils ne laisseraient personne d'autre pénétrer dans ces endroits. Vous savez, ce sont des gens très indépendants, un beau peuple, farouche. Ils n'ont jamais été vaincus. Les autres tribus les craignaient. C'était un peuple pacifique, mais toujours sous tension. Ce sont des cavaliers terribles, ils n'ont peur de rien. Pendant la Deuxième Guerre mondiale on les utilisait dans la marine comme « beach masters », crieurs : de la plage, ils dirigeaient les véhicules amphibies, parce que les Japonais ne comprenaient pas leur langage. Quatre-vingt dix pour cent étaient décorés. Quand je veux prendre des vacances, je descends à Monument Valley. C'est un endroit magnifique, sauvage, solitaire. J'aime beaucoup m'imprégner de l'ambiance d'un décor avant de tourner. Bien sûr, j'organise à l'avance les points essentiels d'un film, mais à l'intérieur d'un cadre précis, je me fie beaucoup à l'instinct ; surtout en ce qui concerne le lieu de tournage. Si par exemple il y a ici un fleuve, un arbre, avec au fond des montagnes, et si à côté tout est plat, vous plantez votre caméra où c'est le plus joli, vous tournez ce dont vous saurez que sur l'écran, ce sera beau. Expérience, instinct, c'est tout. Chaque fois les problèmes se reposent, nouveaux.

Cahiers De quelle façon collaborez-vous avec vos acteurs ?

Ford Pour avoir la meilleure interprétation possible, il faut essayer de trouver quelqu'un qui colle parfaitement au personnage, et lui laisser un certain nombre de libertés, tout en le dirigeant fermement. J'aime travailler avec des gens sympathiques, marrants au travail. Quand je tourne, je travaille dur, mais nous avons toujours beaucoup rigolé : si l'ambiance est trop austère, le film est rarement bon.

Cahiers Faites-vous beaucoup de prises ?

Ford Non, très peu. Je ne fais pas de répétitions dans le décor du tournage, mais dans une chambre. Nous répétons et répétons jusqu'à ce que tout aille bien. Pendant ce temps, les techniciens mettent au point les éclairages et les trucs comme ça ; quand tout est prêt, nous allons sur le plateau et je fais une prise ou deux. En général, je fais d'une à trois prises. Si à la troisième ça ne va pas, je ramène les acteurs dans la « chambre à répéter ».

Cahiers Cela arrive-t-il souvent ?

Ford Pas très souvent, non. De toute façon, la faute n'en revient pas toujours à l'acteur. Il peut très bien savoir son dialogue, mais quelque chose ne colle pas. Qu'est-ce qu'on peut alors faire ? Quelquefois, il suffit d'ajouter ou d'enlever un mot, et tout change. Vous savez, maintenant, ce n'est plus la même chose. Aujourd'hui, vous choisissez une histoire et vous la proposez. On vous fait alors un synopsis qu'on envoie à New York au président de la Compagnie. On donne des copies du synopsis aux membres de la Direction Générale. Mais vous savez comme moi que ces gens ne lisent pas et qu'ils donnent le synopsis à lire à leur femme. Vous voyez un peu ? Dans le temps on faisait des films, aujourd'hui, une histoire va ici et là et Dieu sait qui la lit. Je viens d'avoir un des meilleurs scripts que j'aie jamais lus. J'y ai travaillé pendant sept mois et quand finalement on m'a donné une réponse, c'était pour me dire : « C'est trop mou. Pas assez de violence ni d'érotisme ». Une très belle histoire pourtant, comme je les aime. Pas un grand film, mais un petit film merveilleux à faire. Avec de la beauté, des personnages bien, du rythme, de l'humour. Pas de méchants, pas de tueries, très, très bien. « Trop mou ». Absurde. J'ai piqué une belle colère. Le script est là, sur ma table. A la première page, un soldat viole une fillette indienne de douze ans et à la page deux, les Indiens l'attrapent et le châtrent. C'est juste ce qu'il me faut, voilà mon genre de cinéma. « Trop mou » !

Il y a autre chose aussi, maintenant : le côté économique. Les vieux metteurs en scène essaient de maintenir leurs salaires et les jeunes garçons travaillent pour rien. Vous savez, des gens comme Capra, McCarey, ne travaillaient pas pour rien. Ils auraient plutôt pris leur retraite. Moi aussi d'ailleurs. Nous n'allons pas travailler pour des prunes.



Lee Marvin
et James Stewart
The Man Who
Shot Liberty Valance
1961




« Steamboat Round the Bend », 1935.

Cahiers Je me rappelle avoir lu que Tom Mix gagnait $ 10 000 par semaine et cela avant l'invention de l'impôt sur le revenu.

Ford C'est vrai. Bill Farnum aussi. Et comptant. Ils n'acceptaient pas de chèques, eux. Tom ne savait probablement pas ce qu'était un chèque. Il fallait qu'ils lui donnent dix billets de mille dollars tous les vendredi ou samedi soir, on travaillait six jours par semaine à l'époque. Il dépensait tout et il est mort fauché. Je le connaissais bien. Non, il n'est pas mort tout à fait fauché, il avait $ 6 000 dans sa poche et un diamant de 24 carats dans sa ceinture, mais pas un sou en banque. Il nous aimait beaucoup, ma femme et moi. Pour la Fête des Mères, il envoyait toujours un télégramme à ma femme, quel que soit l'endroit de la terre où il se trouvait, même s'il ne le faisait pas pour la sienne. Un jour, elle lui en a fait le reproche et il a répondu : « Tu n'es pas le genre ». Il écrivait toujours dans ses télégrammes : « Trois cent soixante-quatre jours appartiennent au monde, le 365e est à toi ». C'était un chic type.

Cahiers Vous l'avez dirigé, n'est-ce pas ?

Ford Oui, mais ne me demandez pas de titres.

Cahiers Votre frère Francis était déjà metteur en scène et acteur quand vous êtes arrivé à Hollywood en 1913 pour devenir son assistant ?

Ford Je n'ai pas débuté comme assistant, mais comme accessoiriste, ouvrier.

Cahiers Quels étaient les critères requis à l'époque pour devenir metteur en scène ?

Ford Je ne sais pas. A vrai dire, à mon arrivée, les metteurs en scène formaient un cercle très hermétique, un club très fermé, très dur à pénétrer. Aujourd'hui, on engage les cinéastes dans les rues de New York et on les expédie ici. N'importe qui peut devenir metteur en scène aujourd'hui. A New York, un gamin venu de Tchécoslovaquie ou d'ailleurs arrive et il est engagé sur le champ, envoyé ici. On ne les paie pas, mais c'est très facile de devenir metteur en scène aujourd'hui.. Non, à cette époque-là, les metteurs en scène étaient de fiers messieurs avec cravaches et nez en l'air. Ils n'adressaient la parole à personne et exigeaient leur paie en espèces. Il n'y avait pas de producteurs, ou alors, ils venaient après en importance. Les chefs de studio n'étaient pas des gangsters, mais des types honnêtes, des joueurs qui tentaient leur chance.

Cahiers Puisqu'il était si difficile de devenir metteur en scène, comment y êtes-vous arrivé ?

Ford Vous voulez la vérité ?

Cahiers Oui.

Ford Le magnétophone est en marche ?

Cahiers Oui.

Ford Bien. J'étais donc régisseur. Mon frère avait un assistant, un gars que je devais d'ailleurs aider toute sa vie. Il vient de mourir à l'hospice des vieux acteurs. Il s'appelait Hansen. Eh bien ! ce type avait la manie de démissionner. « Je démissionne », telle était la phrase de sa vie. Beaucoup plus tard, je l'ai utilisé comme figurant dans mes films, et il me disait chaque fois : « Jack, je laisse tomber ! ». Une fois, je l'ai d'ailleurs pris au mot. Donc, il démissionnait à tout bout de champ. Un jour ça lui est arrivé sur un des films de Francis et je suis ainsi devenu assistant metteur en scène. Puis, l'ouverture des nouveaux studios d'Universal eut lieu dans la vallée. Carl Laemmle venait lui-même de New York avec une suite imposante et par le Canal de Panama s'il vous plaît ! Un monde fou. La direction décida de donner un bal monstre sur un grand plateau, le seul qui eût déjà un toit. Nous, les assistants, devions servir pendant la soirée. Et ça durait, ça durait... Finalement, à 6 heures du matin, j'en avais assez et je me suis couché derrière le bar. Je me suis réveillé à 8 heures, me rappelant qu'on allait tourner pour M. Laemmle et ses invités. Il y avait une foule gigantesque composée de cow-boys, le décor d'un village entier et la rue genre western. Tout le monde était là sauf les metteurs en scène qui souffraient d'un... « malaise ». Quel est le mot français pour « hangover » ?

Cahiers Gueule de bois.

Ford C'est ça, je me rappelle. Enfin, Francis n'arrivait toujours pas. Moi, j'attendais avec les cow-boys et le manager, M. Bernstein arriva et me dit : « Mon Dieu, fais quelque chose, dis que tu es Francis et commence ». Vous vous imaginez cela ! D'autant plus que je n'ai jamais eu l'allure de Francis ! Tout le monde s'impatientait, alors j'ai dit à un des cow-boys de faire trotter son cheval le long de la rue. Bernie me regardait faire et me dit : « Très bien, continue, fais quelque chose d'autre ». Je fis donc cavaler une cinquantaine de cow-boys dans tout le village. A l'époque une chute de cheval coûtait un dollar supplémentaire. Aujourd'hui, une chute syndicale vaut 250 dollars, mais à l'époque c'était un dollar que touchait le cow-boy s'il se laissait glisser de son cheval, ce qui est d'ailleurs très facile. Donc, la troisième fois, Francis n'étant toujours pas là, Bernie, M. Bernstein, me dit : « Continue, ils ne veulent pas partir ». En effet, tous les invités étaient encore là. Alors, je dis aux cow-boys : « Est-ce qu'on peut avoir un peu plus de chutes ? Quand je tire un coup de revolver, vous, vous et vous, laissez-vous tomber. Okay ? Alors on recommence ». Donc, je tire et les cinquante cow-boys tombent de leurs chevaux. Les invités trouvaient ça formidable. Bernie me regardait et me chuchota à l'oreille : « Qu'est-ce que tu sais faire encore ? » « Combien vaut-il, notre décor de village ? » lui demandai-je. Vous savez, tout était en bois. Il me répondit qu'il valait 215 dollars. Alors je fis venir quelques gros bidons d'essence

que l'on vida un peu partout, puis on y mit le feu tandis que les cow-boys parcouraient la rue en tirant de tous les côtés. A ce moment-là les spectateurs partirent : il n'y avait plus de village et ils n'avaient donc plus aucune raison de rester. Un mois plus tard, lorsqu'ils eurent besoin de quelqu'un pour diriger Harry Carey, M. Laemmle dit : « Et pourquoi pas Jack Ford ? C'est un bon metteur en scène, il sait crier comme il faut ». Quelqu'un objecta que je n'étais qu'assistant, ce à quoi Laemmle rétorqua : « Il est bon. Donnez-lui une chance ». Comme assistant, je gagnais 50 dollars par semaine. En devenant metteur en scène, mon salaire n'était plus que de 35 dollars. Et c'est comme ça que tout a commencé.

Cahiers Et votre premier film fut : « Cactus My Pal »...

Ford Non, je n'ai jamais entendu parler de « Cactus My Pal ». Je ne sais pas comment s'appelait mon premier film mais en tout cas pas comme ça.

Cahiers Vous souvenez-vous de « The Scrapper », « The Soul Herder », « Straight Shooting » ?

Ford « The Soul Herder », voilà mon premier film ! Oui, avec Harry Carey.

Cahiers Est-ce là que votre salaire a été réduit ?

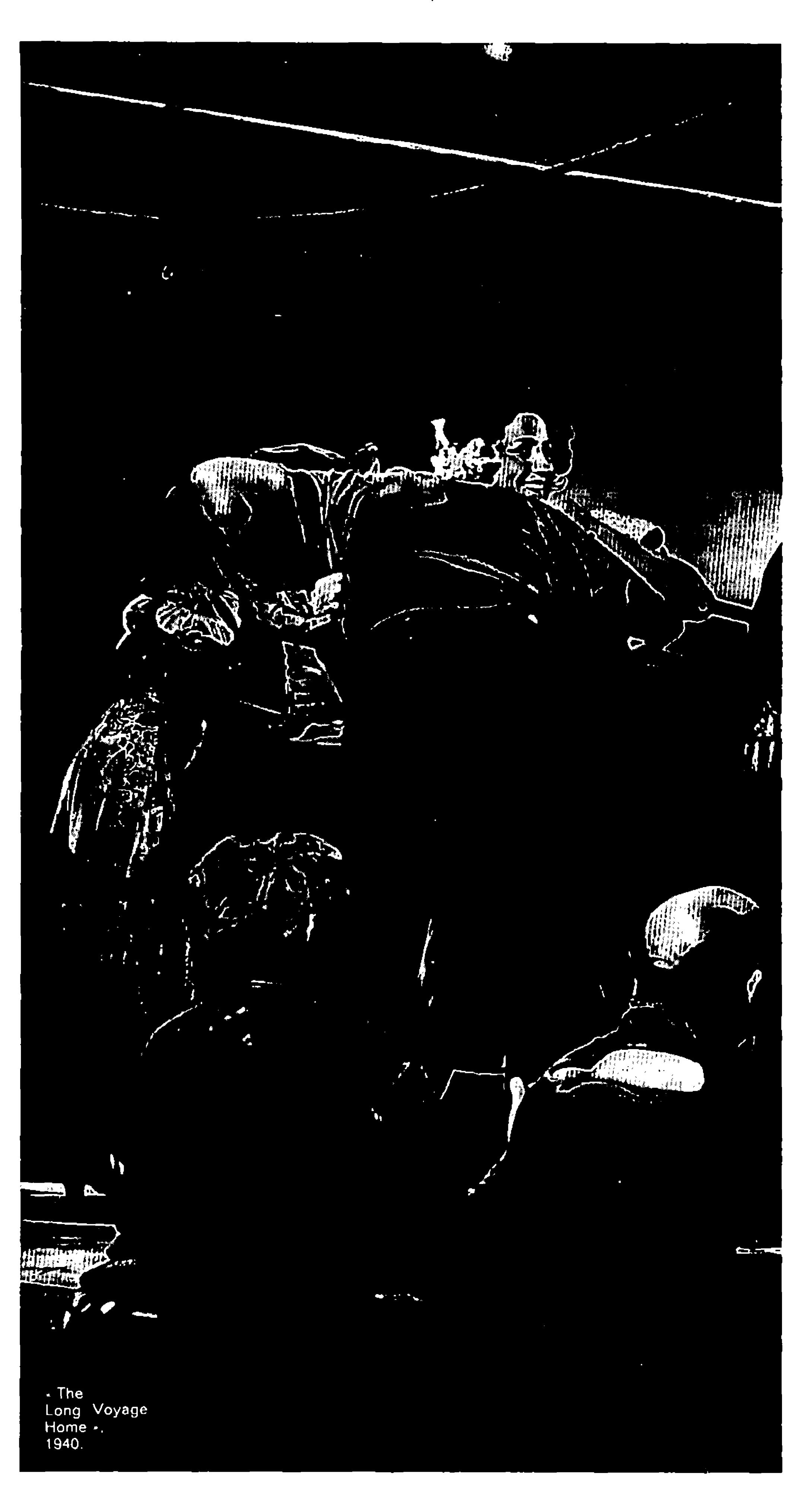
Ford Oui, c'est là. Carey touchait 75 dollars par semaine, mais son contrat devait expirer le mois suivant. C'est pourquoi on m'avait confié cette bande. On faisait un film de deux bobines par semaine, vous savez. Il y a d'ailleurs à ce propos une histoire assez cocasse. Après le tournage, Carey et sa femme firent un voyage à New York et devinrent, je ne sais trop comment, amis d'un comptable au siège social d'Universal. Là, Carey découvrit, mais comme ça, par chance, que ses petits westerns à lui faisaient un fric fou. Il faut dire qu'on les lui soignait, ses bandes ! Au lieu de faire des « deux bobines » comme pour tout le monde, on les faisait un peu différemment. Carey ne portait pas de « chapes », ces couvre-pantalons en cuir, ouverts par derrière, que portent les cow-boys, mais un pantalon collant. On s'efforçait de mettre un peu d'humour dans les histoires de ses films que nous écrivions nous-mêmes. Vous vous imaginez donc Carey à New York découvrant par son nouvel ami, le comptable, qu'il était le champion du tiroir-caisse de la maison ! De 75 dollars par semaine il est instantanément passé à 1 500 et moi, j'ai du même coup été augmenté à 75.

Cahiers Parmi vos films muets, lequel préférez-vous ?

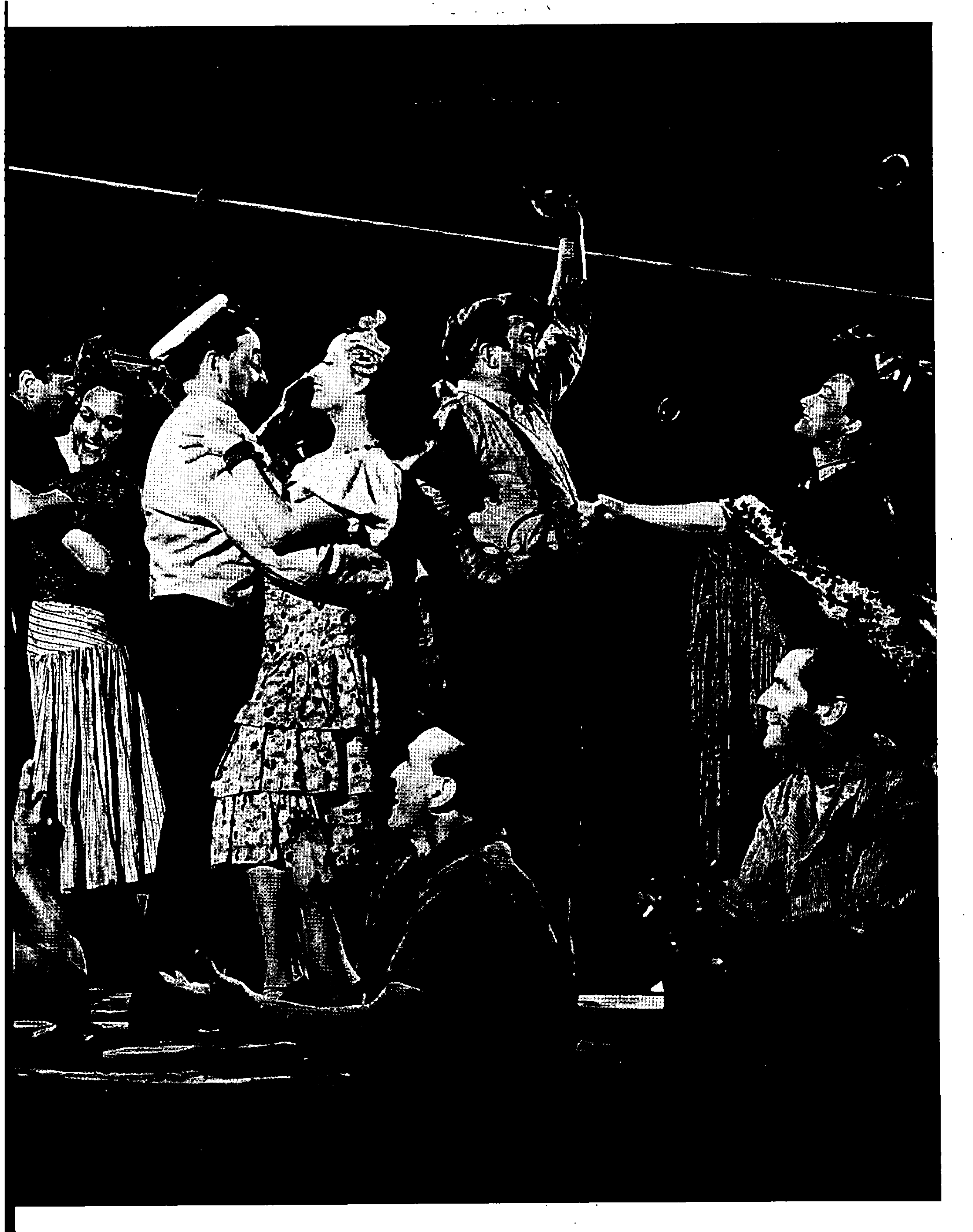
Ford Oh, je ne sais pas, peut-être « The Four Sons ».

Cahiers Vous tourniez les longs métrages en trois semaines, n'est-ce pas ?

Ford Trois semaines, oui. Les films de Tom Mix étaient un peu plus soignés, ils demandaient donc quatre à cinq semaines. Tom était facile, très facile à manier tant qu'il savait ce qu'on lui



« The Long Voyage Home », 1940.



demandait. Il ne faisait jamais de trucs casse-cou. Pour cela, il avait son équipe de cascadeurs. Mais autrement il travaillait dur, il aimait ça.

Cahiers Avez-vous connu Bronco Bill Anderson ?

Ford Non, quand même pas ! Je n'ai que 71 ans ! Bronco Bill, mon Dieu, ça remonte à 1908. J'étais encore en culottes courtes.

Cahiers Avez-vous connu Griffith ?

Ford D.W. ? Certainement. De vrais hommes, ces types-là ! Quand Griffith tourna « Birth Of a Nation », j'ai travaillé trois jours comme acteur. Je jouais un des membres du Ku-Klux-Klan. Je devais monter à cheval et la cagoule faisait continuellement tomber mes lunettes. Plus tard je l'ai assez bien connu. C'était un monsieur très bien, d'une extrême droiture. Il a mis notre business sur pied si l'on peut dire. Mais il est mort fauché. Nous mourrons tous fauchés.

Cahiers Quels problèmes se sont posés lors du passage du muet au parlant ?

Ford Aucun. On avait fait des films muets, on faisait des films sonores. C'est aussi simple que ça. Non, je vous fais marcher. Ce fut une drôle de transition, et comment ! A nous, les metteurs en scène du muet, on nous donnait nos huit jours ou bien on essayait de racheter nos contrats au dixième de leur valeur. Nous nous sommes donc mis en grève en leur disant : « Nous allons nous pointer tous les matins pour pouvoir toucher nos chèques à la fin de chaque semaine jusqu'à l'expiration des contrats. On ne fera rien, mais on sera là ». Les studios importaient les metteurs en scène de Broadway. Evidemment, les films qu'ils faisaient étaient affreux et comme nous étions toujours là, les bras croisés, la direction n'a pas tardé à nous dire : « Vous, tournez les trois dernières bobines de ce film », « Vous, finissez celui-là ». Au bout de quelques semaines, les studios viraient tous les gars de New York et nous continuions comme auparavant. Je me souviens de mon premier film parlant. J'étais le premier metteur en scène à tourner en extérieurs. C'était « Napoleon's Barber ». Il y avait une scène où Napoléon était en route vers Waterloo, dans une voiture, et il y avait un pont à traverser. L'ingénieur du son me dit : « On ne peut pas tourner ici, le bruit de la voiture sur le pont va tout couvrir, c'est techniquement impossible ». Je lui répondis qu'on pouvait au moins essayer. Au milieu du pont, Napoléon devait dire : « Quel est le nom de ce village près de Bruxelles ? », on lui répondait « Waterloo », et il s'écriait alors : « En avant ». Tout cela était très audible et la prise de toute beauté. C'était parfait et tout le monde commença alors à tourner en extérieurs. C'était mon premier film sonore et il n'y avait vraiment pas de différence avec les précédents si ce n'est qu'il était beaucoup plus facile de faire des films parlants que des muets. Le seul problème était d'avoir de bons scénarios.

Cahiers Vous est-il arrivé de monter vous-même vos films ?

Ford Oui, dans le temps il fallait les monter soi-même, physiquement, il fallait mettre la main à la pellicule. Maintenant on supervise seulement. Vous dites « Enlevez-moi ça », « Remettez cette séquence pour voir », etc. A l'époque, nous les montions nous-mêmes. Maintenant, à quoi bon ? On vous expédie les films à New York où les patrons les changent si ça leur chante... Au fait, comment « The Greatest Story Ever Told » a-t-il marché ?

Cahiers Assez mal.

Ford C'est bien ce que je pensais, les histoires bibliques sont toujours barbantes.

Cahiers Il y a pourtant un beau film « Il Vangelo secondo Matteo » qui montre un Christ populaire...

Ford Oui, on oublie toujours qu'il était un homme. Mais, c'était un homme ! Est-ce qu'ils vont tourner un jour Mère Bernini ? Vous savez, la première sainte américaine. Ils en discutaient à une certaine époque et je leur disais : « Ne le faites surtout pas faire par un catholique ! Je suis catholique et j'entourerais un tel sujet de trop de respect. Engagez un athée, un protestant, un juif... »

Cahiers Le thème racial vous a toujours préoccupé...

Ford Oui, « Sergeant Rutledge », avec Woody... Woody... comment s'appelle-t-il ? Strode ! C'était marrant. On me disait qu'on ne pouvait pas montrer un tel film dans le Sud, que ce n'était pas un sujet abordable. Il passe encore dans le Sud, dans les salles des quartiers noirs ! Mais à New York, Paramount avait la trouille. On m'a dit qu'en France il avait bien marché aussi. Mais là-bas ils ont bon goût. Pourtant, je n'aime pas Paris, vous savez. J'aime Carcassonne, Avignon, Fonterolle. J'ai été dans cette ville lorsque nous l'avons libérée avec l'armée de Patton. On était devant l'église, il y avait un monastère et des nonnes. L'une d'elles me demanda si j'étais un officier anglais, je lui répondis que j'étais officier américain. L'abbesse vint alors et me demanda si j'étais catholique. Comme je lui répondis affirmativement, elle fit allumer le premier cierge de la Libération dans l'abbaye. C'est un des grands moments de ma vie. J'aime la Provence, Arles... Mais Carcassonne est ma ville préférée. La première fois que je suis allé en France, j'étais dans la Marine, pendant la Première Guerre mondiale et je n'en ai pas vu grand chose : le port de Saint-Nazaire, du pont de mon bateau. On ne nous a pas laissé descendre à terre. On est arrivés et repartis aussi vite. La dernière fois que j'y suis allé, je ne m'en souviens pas bien. Ça devait être pendant le tournage de « The Quiet Man » en Irlande, et j'y ai fait un saut. J'avais arboré ma Légion d'honneur, ma Croix de guerre et un Français, un ami, m'a dit : « Ne fais pas ça ! » Je lui ai demandé pourquoi et il m'a répondu : « Ils vont te demander quatre fois plus d'argent partout ». Il a ajouté que les Français n'aiment pas les étrangers qui ont la Légion d'honneur. Alors, j'ai enlevé mes décorations. C'est marrant pourtant, j'avais pensé rendre hommage, faire preuve de respect. C'est là que j'ai fait un saut jusqu'à Bayeux pour déposer des fleurs sur les tombes de mes gars. Vous connaissez Bayeux ?

Cahiers Non, sinon par la réputation de sa tapisserie...

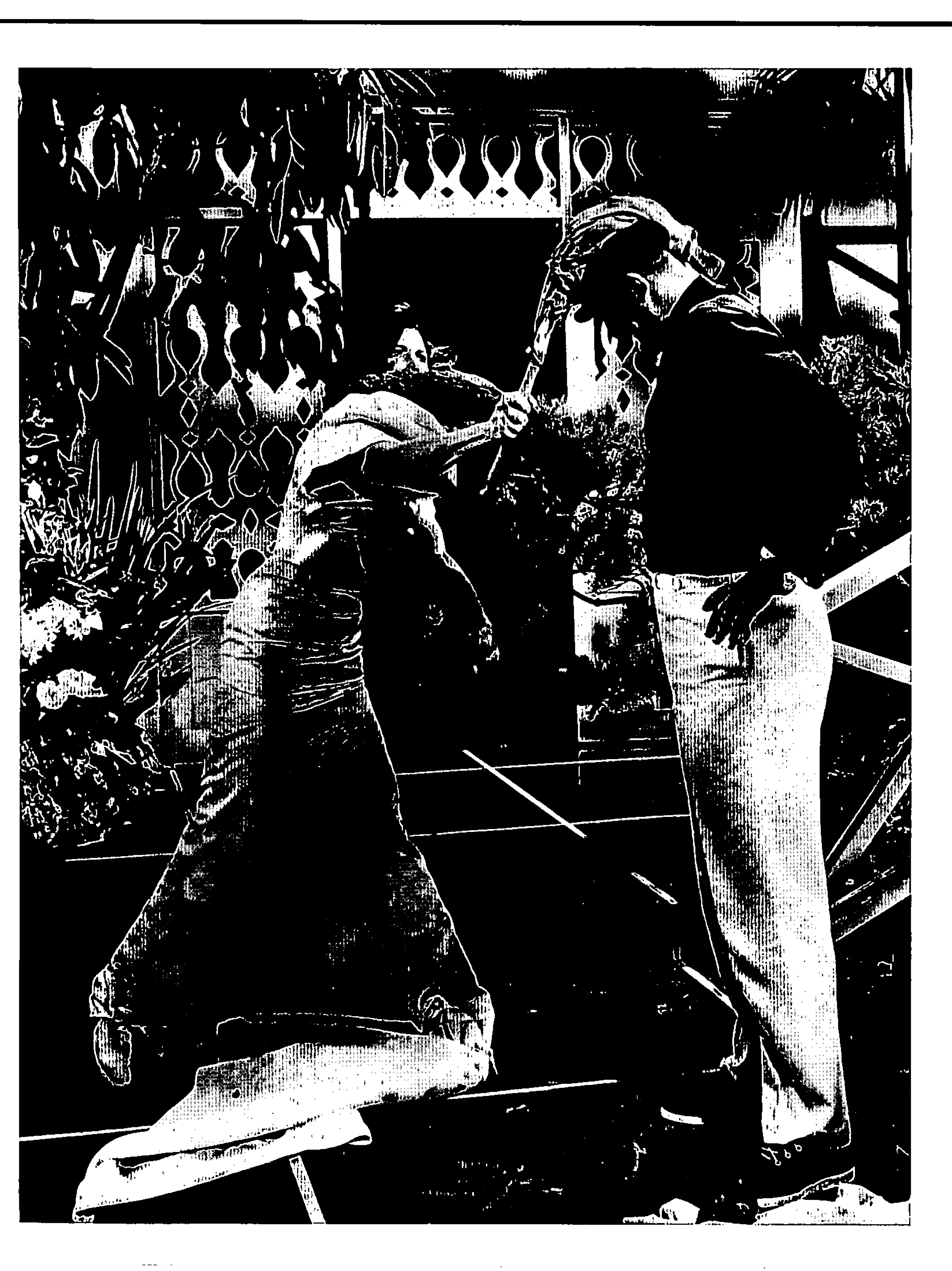
Ford Je suis un des rares types à l'avoir eue en main... Je suis allé à Bayeux pour la première fois quinze jours après le débarquement. Je pouvais faire des excursions, des escapades comme ça, en voiture amphibie. Je voulais voir la tapisserie de Bayeux et quelques FFI sont arrivés à trouver la maison où elle était cachée. On venait de prendre un lunch énorme, on avait beaucoup bu et on arrive chez ce type, les FFI et moi. Les FFI l'auraient descendu s'il n'avait consenti à aller dans sa cave. Et là, dans un coffre-fort, il avait la tapisserie. Il l'a sortie et je l'ai tenue dans ma main. Après, il nous a montré ce qu'il jurait avoir été l'épée de Guillaume le Conquérant, mais là, il se foutait de nous, je crois. Jolie ville, Bayeux. La Résistance y a fait des trucs du tonnerre... Je n'ai pas connu de Gaulle, mais j'avais affaire à Leclerc. Je l'ai aidé, je lui ai prêté quelques caméras et des opérateurs pour la Campagne de Provence. Il n'avait pas de caméras.

Cahiers Avez-vous tourné vous-même au moment du Débarquement ?

Ford Comme caméraman ? Certainement. J'ai été un des premiers à débarquer. Par veine, mon bateau était en tête. J'avais mes hommes, mes gars, et je les plaçais, gentiment, en leur disant de baisser la tête. Et puis je filmais la deuxième vague de bateaux.

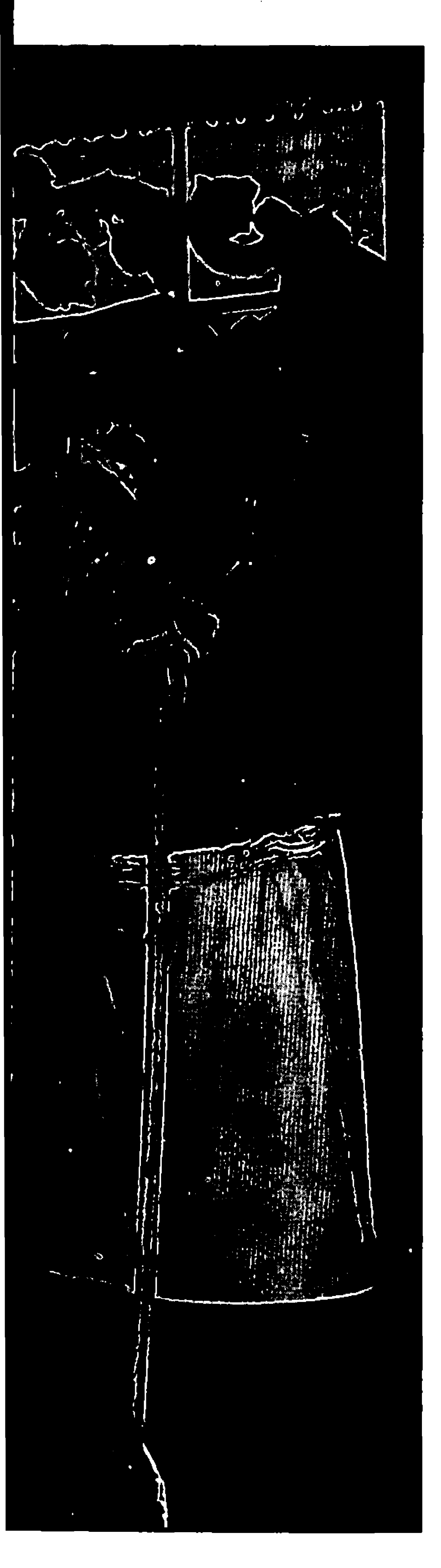
Cahiers Que pensez-vous de « The Longest Day » ?

Ford Je ne l'ai pas vu, et je ne tiens pas à le voir, parce que je sais que ce n'est pas la vraie histoire. Je sais comment Zanuck l'a fait. Mais il paraît que c'est de cette façon que les gens veulent se souvenir du Débarquement, des milliers de soldats sautant des voitures amphibies, courant vers la plage. En vérité, la première vague ne comprenait que des groupes de 40 à 50 soldats. Il fallait d'abord canarder les nids à coups de 88 mm. Bellevue-sur-Mer, je crois que ça s'appelait comme ça, l'endroit où j'ai débarqué. Nous avions de la veine. Je n'ai pas perdu un seul de mes gars, pas là, du moins. J'ai fait trois films pour la Navy, là-dessus : « The Battle of Midway », « December 7 th » et « We Sail at Midnight ». Pour « The Battle of Midway » j'étais mon propre opérateur. Je n'avais personne avec moi. J'étais à Midway, cela faisait partie de mon boulot d'assister à l'attaque en





Henry Fonda, Franci Ford : « My Darling Clem 1946.



tant que spectateur. Je n'étais pas prêt et quand l'attaque est arrivée, je n'avais qu'une Eyema, une caméra 16. Je tournais et continuais à changer les magasins et à les mettre dans mes poches. J'ai été blessé, mais le film a été sauvé. L'image saute beaucoup parce que les grenades explosaient tout près. Depuis, on fait ça exprès, secouer la caméra, quand on tourne des plans de guerre. Pour moi c'était authentique parce que les obus explosaient à mes pieds.

Cahiers Votre premier film après la guerre était « They Were Expendable », inspiré d'un épisode authentique de la guerre des Philippines.

Ford Oui. Je n'ai jamais été aux Philippines moi-même. C'est à peu près le seul endroit du Pacifique que je n'aie pas visité. Robert Montgomery jouait le lieutenant John Bulkeley. Il y a une photo de Bulkeley en bas quand vous descendez dans le hall. C'est le héros américain le plus décoré de la Deuxième Guerre mondiale. C'est lui qui sauva MacArthur aux Philippines. Un de mes grands amis. Même héroïsme en Europe. Chaque fois que je voulais passer sur la côte, il venait piloter l'amphibie. Bulkeley ne voulait jamais laisser quelqu'un d'autre prendre le gouvernail.

Cahiers Quel est l'opérateur avec qui vous préfériez travailler ?

Ford Le meilleur était Joe August. Il était avec moi pendant la guerre. Il est mort maintenant. Gregg Toland aussi, avec qui je m'entendais bien. Ils étaient les meilleurs parmi les opérateurs.

Cahiers Aimez-vous la couleur ?

Ford Non. La couleur est trop facile. Il faut être un vrai caméraman pour faire du noir et blanc. Je préfère le noir et blanc, même en photo. Les gens me disent « Vous êtes fou ». Pourtant, c'est la plus belle photo, mais la production pense qu'il faut tourner en couleurs. C'est ce que j'ai fait pour mon dernier, « Seven Women ». Mais la production ne l'a pas aimé, ce film. Pas de vedettes. Pourtant Ann Bancroft et Margaret Leighton sont de grandes actrices. Je pense d'ailleurs que c'est une de mes meilleures mises en scène, mais le public ne l'a pas aimé. Ce n'était pas ce qu'il voulait.

Cahiers Que pensez-vous de l'emploi de la musique dans les films ?

Ford J'ai horreur de l'excès de musique. Deux personnes se rencontrent sur l'écran et tout de suite il faut mêler un orchestre philharmonique à la scène. Quelques phrases simples, bien, mais il y a toujours trop de musique et l'on n'entend pas le dialogue. J'aime beaucoup la musique, par ailleurs. Mais souvent, les producteurs en exigent des tonnes. Nous, les metteurs en scène, nous ne devons pas connaître ces gens-là. Les gens me demandent « Quel est votre producteur ? » et je dis « Je ne sais pas, je ne l'ai pas rencontré ». Nous ne nous occupons pas d'eux. Ce sont seulement des types que l'administration met au salaire, des types qui regardent les rushes et vous disent comment il faut faire. Et vous leur dites « Mais allez-y, puisque vous le savez ! » Ils répondent « Mais non, nous n'y connaissons rien, c'est à vous de le faire ». Et là je dis toujours, d'un air pensif, comme si j'étais profondément inquiet ou stupide : « Dans ce cas-là, je ne sais vraiment pas ce que nous pourrons faire ». C'est toujours la simplicité qu'il faut rechercher de toute façon. Dans le scénario, la musique, le jeu des acteurs, le style. J'aime beaucoup les plans fixes, je fais quelquefois des mouvements d'appareil, des travellings très, très lents, si doux que les spectateurs ne les remarquent pas. Je ne fais jamais de zooms ou de trucs comme ça. J'aime laisser les acteurs à la hauteur du regard des spectateurs. J'aime pouvoir voir les yeux des gens à l'écran.

Cahiers Vous avez reçu six Oscars pour vos documentaires et pour « The Informer », « Grapes of Wrath », « How Green was My Valley » et « The Quiet Man », mais jamais pour un de vos grands westerns...

Ford Il est difficile pour moi d'émettre une opinion là-dessus. Je sais que « Stagecoach » est à l'origine de toute une tendance du cinéma. J'aime aussi « She Wore a Yellow Ribbon » et « The Searchers » et je me souviens avec affection de « The Iron Horse » et de « Wagonmaster ». « When Willie Comes Marching Home » est le morceau de cinéma le plus comique que j'aie fait et, pour vous dire que je ne suis pas si prude que ça, qu'est-ce que « The Quiet Man » sinon l'histoire d'un type qui a tellement envie d'une fille qu'il l'épouse sur-le-champ et passe le reste du film à essayer de coucher avec. D'ailleurs le prix que je trouve le plus équitable est le prix de la Critique newyorkaise. Bien sûr, cela me fait plaisir, un prix, mais ça ne me trompe pas. Un prix n'est pas un critère valable. Je sais que John Wayne ne se sent pas diminué parce qu'il n'a pas eu de prix. Je l'espère, du moins. J'aime ce damné Républicain. Il y a de grands Américains qui ont été des férus de westerns, vous savez, pour qui les westerns étaient le meilleur divertissement du monde : Woodrow Wilson, Franklin Roosevelt, Jack Kennedy, tous des amateurs de westerns. Ils étaient Démocrates, bien sûr, mais il y avait aussi des amateurs Républicains, je dois avouer, comme Douglas MacArthur. Il y a quelques années, MacArthur m'a demandé de passer le voir à Tokyo. Il m'a dit : « On projettera un de vos films ce soir : « She Wore a Yellow Ribbon ». Il a ajouté qu'il le faisait passer au moins une fois par mois et qu'il n'en était pas encore las. C'est un honneur !

Cahiers L'éventail de sujets et de pays que vous avez filmés est large, de la Corée à l'Angleterre...

Ford J'ai fait « This is Corea », un

documentaire sur l'action des Marines en Corée et j'ai tourné bien ailleurs. Vous savez, on fait des films bien, maintenant, en Angleterre. Ils travaillent dans de meilleures conditions que nous, on ne les pousse pas comme ici. Ils ont du temps pour faire leurs films et ils aiment des histoires qui n'ont pas nécessairement à voir avec l'érotisme et le sadisme. Ils savent une chose : se moquer d'eux-mêmes, chose que les Français n'ont pas encore apprise. Sauf dans des cas bien précis.
Cahiers Y a-t-il une période historique, un lieu qui vous attire spécialement ?
Ford J'aime le western, l'époque du western. Pas parce que c'est le western, mais à cause des gens avec qui je suis appelé à travailler. Des gens sympas, des cow-boys, des cascadeurs, des gens qui aiment le plein air. C'est toujours agréable d'être entouré de gens agréables, non ? Ils font un remake de « Stagecoach », vous savez ? Mais je n'aime pas ça. D'ailleurs les remakes ne sont jamais des réussites. Le côté le plus sympathique du western, je pense, est que tout le monde peut s'identifier avec les cow-boys. C'est ça qui est remarquable. Nous avons tous le désir de laisser derrière nous le monde civilisé et nous sommes jaloux, moins d'eux en tant qu'individus, que de la vie simple et droite qu'ils peuvent vivre. Nous nous imaginons tous faire des choses héroïques. Le héros du western est peut-être trop grand, surhumain, mais pas plus que d'autres héros de l'Histoire. Et puis nous faisons jouer des acteurs et des actrices qui sont beaux, pourquoi pas ? En faisant interpréter par des hommes beaux des rôles semi-authentiques, nous ne faisons que suivre la tendance générale du cinéma. Je suis plutôt moche et personne ne sortirait de l'argent pour me voir à l'écran. Il y a péché seulement quand nous idéalisons ce qui est fondamentalement laid, quand nous faisons des héros à partir de personnages fondamentalement répugnants. Billy The Kid, par exemple. C'était un bandit brutal et vicieux.
Ce qui n'empêche que le western, par exemple, est bourré de clichés et même de redites morales. Je ne pense pas avoir sciemment habillé mes héros en blanc et mes méchants en noir. La vertu ne triomphe pas toujours, ni dans la vie, ni dans le western. Quelquefois elle triomphe et au fond de moi, je trouve ça bien. Je me rappelle, une fois dans une salle de projection, je visionnais la version finale d'un western et quelqu'un qui était là, peu importe qui, me disait — et c'est tout au début du film — qu'il savait déjà qui était le méchant « C'est le gars là, au fond, habillé en noir, sur un cheval noir ». Je suis devenu furieux et j'ai arrêté la projection, j'ai viré le type et fait enlever le plan. Ce n'était pas juste. Il faut être équitable dans la vie. L'équité est ce qui nous sauve, c'est notre rédemption, non ? (Propos recueillis au magnétophone le 14-3-66.)



Jeffrey Hunter, Ken Curtis : « The Searchers », 1956.





MARGARET LEIGHTON, SUE LYON ET JOHN FORD : TOURNAGE DE « SEVEN WOMEN ».

Ford et les autres

Dans bien des films de John Ford, que ce soit dès le début (« The Long Voyage Home »), près de la fin (« Two Rode Together ») ou au centre même du film (« Fort Apache »), il y a un bal ; et ce n'est pas au seul plaisir pris à la danse, bien certainement, qu'il convient d'attribuer le goût (ou le besoin, plutôt) du cinéaste et de ses personnages pour cette fête païenne, ni l'étonnante persistance de celle-ci dans les déserts ou les ghettos (« The Grapes of Wrath »), chez les Mormons ou les soldats.

Ce bal unique de film en film maintenu finit par nous apprendre non seulement que le monde de Ford est celui des parias (de la société, des convenances, des règles : c'est-à-dire un monde de révolutionnaires), non seulement que nostalgie de l'ordre et regret de la coutume les conduisent à célébrer ensemble, jusque dans leur dénuement ou leur égarement et avec d'autant plus de ferveur qu'ils se savent davantage proscrits, ces brèves retrouvailles avec la commune mesure : il nous apprend tout autant que l'art de Ford est un art du contraste, des oppositions.

Que sont ces bals, sinon la réunion dans l'espace et le temps clos d'une représentation (de nature théâtrale : danse, spectacle, parade, désuet bouquet de rites, rare occasion de se conformer aux règles les plus rigides et les plus abstraites) donnée aux autres, de forces antagonistes, de formes détonnantes, dont l'affrontement ou l'appariement constituent déjà la matière du film, ordonnent son cours et définissent, au fond, sa mise en scène. Dans le temps figé d'un bal, un bref instant les ennemis coexistent, les groupes s'affermissent ou se scindent, les menaces se précisent sous les courtois sourires, les querelles s'exacerbent d'être retenues : c'est un résumé du drame, et c'est aussi le moment où sa mise en scène est le mieux lisible.

Les films de Ford content une seule lutte : celle d'un individu ou d'un groupe contre les autres, qui sont aussi bien l'arrière, le passé, le familier, que l'avant, l'inconnu, l'étranger. Quand les repères commencent de manquer (isolement, vie marginale et précaire), c'est là que les repères anciens (et rejetés) prennent force d'obsession et rôle de sauf-conduit. Traditions, souvenirs, inertie des pouvoirs, règles, habitudes, conventions, ces émanations d'un Ordre contesté mais protecteur deviennent les moteurs dramatiques des films de Ford : puisque leurs héros s'en savent séparés (par la distance, le temps, la « vie » ou même par l'idée, le progrès, la lucidité), mais qu'en même temps ils ne peuvent les effacer de leur mémoire (à moins de se nier eux-mêmes) ni se priver de leur renfort. C'est-à-dire qu'elles sont en même temps que les moyens du drame, ceux de sa narration. La violence des héros se plie comme celle du cinéaste aux « figures imposées » ; ces conventions qui sont la matière dramatique du film, qui en sont la part la plus voyante, celle que les personnages mettent en avant ou laissent affleurer, aux mêmes conventions formelles se plie la mise en scène, et dans le même but : en faire l'objet des tensions et des élans, des éclats ou des appels sans écho.

C'est pourquoi le cinéma de Ford, dont les audaces sont coulées au moule le plus « classique », s'est vu suspecter de conformisme (les moyens confondus avec la fin), et c'est pourquoi à ses beautés longtemps furent préférées celles des autres grands Américains, plus immédiatement repérables et analysables, plus voyantes (jusque dans leur secret) et moins ambiguës (de Hawks à Vidor, de Hitchcock à Lang, en passant — comble d'ironie — par Wyler, dont la « mise en scène » certes se remarque au premier coup d'œil, pourvu qu'on ne lui en accorde aucun autre).

Ford a été victime de son propos, de sa maîtrise, et donc d'une certaine idée du cinéma qui voulait la primauté de la forme, et situait son originalité davantage au niveau du plan, du cadre, du montage ou de la caméra qu'à celui du film tout entier et de l'agencement de ses séquences, de la force de ses portraits, comme fait Ford. Et c'est pourquoi, enfin, l'étude de l'œuvre fordienne ne fait, ici, que commencer.

Jean-Louis COMOLLI.

P.S. — On pourra lire, sur Ford, les critiques et textes suivants : « Donovan's Reef » : numéro 149 ; « Wagonmaster » : numéro 157 ; « Cheyenne Autumn » : numéro 164 ; « Seven Women » : numéro 182, ainsi que les études de Roger Tailleur parues dans « Positif ».

De John Ford à Sean O'Feeney

Ford a pris tous les chemins — ou tous sont venus à lui. En thèmes, genres, styles, il a tout connu. Tant et si bien qu'à considérer l'ensemble de son œuvre, tout se passe comme s'il y avait plusieurs Ford (alors qu'il n'y a par exemple qu'un Hawks), en même temps qu'on ressent à l'évidence la profonde unité du tout. Comment expliquer ? Ce qu'il y a de curieux, justement, c'est qu'il semble bien que personne n'ait jamais eu tellement l'envie d'expliquer. La force et l'étrangeté de cette œuvre découragerait-elle l'exégèse ? Elle a en tout cas désorienté toute une génération de cinéphiles (et c'est une autre étrangeté de l'œuvre que cette autre forme d'avatar) : celle qui apprit à aimer le cinéma aux environs de l'après-guerre et qui commença à se manifester dans les années 50. Entre Ford et nous (quelle que fût notre appartenance), c'était (par le jeu de quelles méprises ?) ou le porte à faux ou le fossé, et l'étoile de Ford (qui n'en obtenait souvent qu'une au Conseil des Dix d'alors) ne cessa de décliner, jusqu'au point noir inclus, jusqu'au moment où « Sergent Noir » la fit se rallumer et essaimer en constellations.

Oui, décidément, tout lui est arrivé. Il faut dire qu'il a tout fait. Est-il un cinéma qui lui soit étranger ? « Stagecoach », c'était Welles annoncé (lequel se flatte d'avoir été à l'école fordienne), et « Les Deux Cavaliers », Rouch réinventé — ou le jeune cinéma d'aujourd'hui. En même temps, toujours et plus loin dans le même film, la couleur et le récit forçaient brusquement le trait, poussé jusqu'à une exaspération sublime, et le cinéma se mettait soudain en avant, dans le même moment où l'histoire fonçait vers la moralité parabolique.

Mais suivons la couleur. Dès qu'il l'aborde (« She Wore a Yellow Ribbon »), Ford s'en sert (mais n'avait-il pas déjà fait de même avec le noir et blanc de « My Darling », « The Informer » ou « The Long Voyage Home » ?) pour « faire cinéma » dans le sens le plus grand du terme, et dans « What Price Glory », son deuxième en couleurs, il s'en ressert pour exacerber un décor déjà fortement expressif, non moins qu'une histoire (de guerre) déjà fortement délirante et qui, tous grossissements allant de pair, débouche par moments sur la farce totale. Notons maintenant que dans son troisième en couleurs (« The Quiet Man ») et dans son neuvième (« The Wings of Eagles ») — pour en prendre deux, Ford retrouve l'outrance des tons et des couleurs (le flash-back boxé, l'escalier déboulé) pour accentuer la signifiance d'un point crucial de l'action. Ceci fait, revenons à « What Price » pour y remarquer que la farce (aussi bien tragique ou mélodramatique — pensons ici à « Tobacco Road ») y atteint certains degrés qui nous font déboucher non loin de l'univers de Beckett — lui-même Irlandais, mais quel est l'auteur irlandais que Ford n'évoque pas — l'humour avec ?

Et, à propos d'humour, faut-il considérer comme une citation, une astuce ou une bonne farce l'escalier potemkino-mexicain de « Four Men and a Prayer » (film au schéma par ailleurs vernien, où vengeance et aventures font jouer quatre frères aux quatre coins du monde) ?

Quoi qu'il en soit, voici Eisenstein recoupant Ford encore, quand il dit de « Young Mister Lincoln » : c'est un film que j'aimerais avoir fait. Deux autres recoupements, maintenant, dans des tonalités voisines : à savoir que 1° Ford est le premier cinéaste américain dont l'œuvre pénétra en U.R.S.S., grâce à « Young Mister Lincoln », précisé-

ment, et aux « Raisins de la colère », et que 2° Si l'on considère d'un peu près « The Wings of Eagle » (où la fracassante entrée de Wayne qui écrase son avion naval au beau milieu d'une piscine-party militaire nous rappelle opportunément que Ford, côté avions, fit en 1932 « Air Mail », sur les débuts de l'aéropostale U.S.), on constate la frappante analogie de l'histoire avec celle du soviétique « Un Homme véritable ».

Puisque nous en sommes aux militaires, signalons que « The Wings... » fait partie (dans le sous-groupe « marine » — Ford étant aussi amiral) de cette série que l'on qualifia longtemps de militariste, et qui remonte très loin si l'on songe que « The Blue Eagle » (rivalité marin-marin au base-ball) est de 1926, et « Salute » (rivalité army-navy au football), de 1929. A l'intérieur du genre, Ford devait aborder (pour esquisser un schéma qui reste à compléter) : la comédie pacifique (voir ci-dessus), le réalisme dramatique (« They Were Expendable »), la comédie guerrière (« When Willie Comes Marching Home »), le réalisme mélodramatique (« The Long Gray Line »), sans oublier le document-vérité (« The Battle of Midway »).

Si nous reprenons maintenant les indices « Raisins » et « Lincoln » (il est curieux de voir qu'avec « The Prisoner of Shark Island » et « Young Mister Lincoln », Ford ne montre de son héros que l'aventure posthume et les toutes premières années d'apprentissage), nous voyons que Ford est aussi le premier grand cinéaste à message d'Amérique. Lui-même d'ailleurs poursuivit l'œuvre de Lincoln en abordant (de « The Sun Shines Bright » à « Sergeant Rutledge ») le problème du racisme.

Il aborda aussi, sous cette même face, et sous toutes les autres, le problème indien. Il faut nettement marquer ici que Ford (qui apprit le Navajo, entre autres dialectes) est le premier à qui le cinéma dut de transformer la vie de ceux qu'il prenait pour objet. Se comportant avec ses Indiens comme Jean Rouch avec ses Abidjanais et Pierre Perrault avec les hommes de l'Ile aux Couldres, Ford, père adoptif de la tribu qui le fournit en figurants, fournit à celle-ci l'appui moral et matériel qui lui permit de subsister, de se remettre en selle, bref de revivre pour la suite du monde. Ford est aussi le premier qui, avec « Fort Apache » (où les officiers se faisaient ganaches), nous donna une vue véridique des Indiens en guerre ; le premier aussi qui traita de leur extinction : « Hondo », « Cheyenne Autumn » — les derniers Apaches, les derniers Cheyennes. Il est aussi le premier et le seul qui, à l'intérieur des conflits de races, sut aborder l'inabordable. Dans « The Searchers », dans « Les Deux Cavaliers », où des enfants aryens sont enlevés, élevés, adoptés par des Indiens, nous voyons que leur double appartenance (ou pis encore — mais est-ce pis ? — la simple appartenance où les réduit parfois une assimilation totale) les condamne à ne pouvoir jamais plus se réadapter à leur milieu d'origine. De tels cas (cas-limites, mais par là les meilleurs révélateurs qui soient d'un des affrontements humains les plus fondamentaux) nous font toucher du doigt la nature de cet affrontement, contradictoire jusqu'à l'absurde, et d'autant plus irréductible que ni la raison ni le sentiment (ici toujours aberrants, l'un par rapport à l'autre) ne sauraient nous être d'aucun secours, ni pour le dénouer, ni même pour le comprendre.

Ford se trouve être ainsi le premier (et sans doute le seul, avec Kazan), qui se soit engagé dans une description à la fois réaliste, amoureuse et dialectique de la civilisation américaine. Et il n'en oublie aucun aspect puisqu'il va jusqu'à nous introduire dans les rouages électoraux de la Démocratie, vue à la base, à travers un petit groupe bien déterminé : « The Last Hurrah ». Or, ce petit groupe est formé d'Irlandais d'Amérique — comme « The Prince of Avenue », 1920, également sur la politique et les Irlandais. C'est là un biais comme un autre pour rejoindre, avec le pays-mère de Ford, une des grandes constantes de son œuvre.

Mais, au contraire de ce qui se passe ailleurs, où la double appartenance est plutôt génératrice de divisions, duplicités et autres dissociations schizophréniques, les deux liens, chez Ford, au lieu de diviser l'être, s'y conjoignant, le conjuguent. Il n'y a pas dédoublement mais redoublement, plus exactement : double enracinement. Aussi totalement américain qu'il est totalement irlandais, Ford (qui réussit même ce plus rare exploit d'être à la fois pro-navy et pro-army) est très révélateur de ce qu'est généralement la santé mentale américaine — chose à souligner aujourd'hui que ce genre de santé a disparu du globe pour se réfugier en Amérique et — soyons honnête — en Russie.

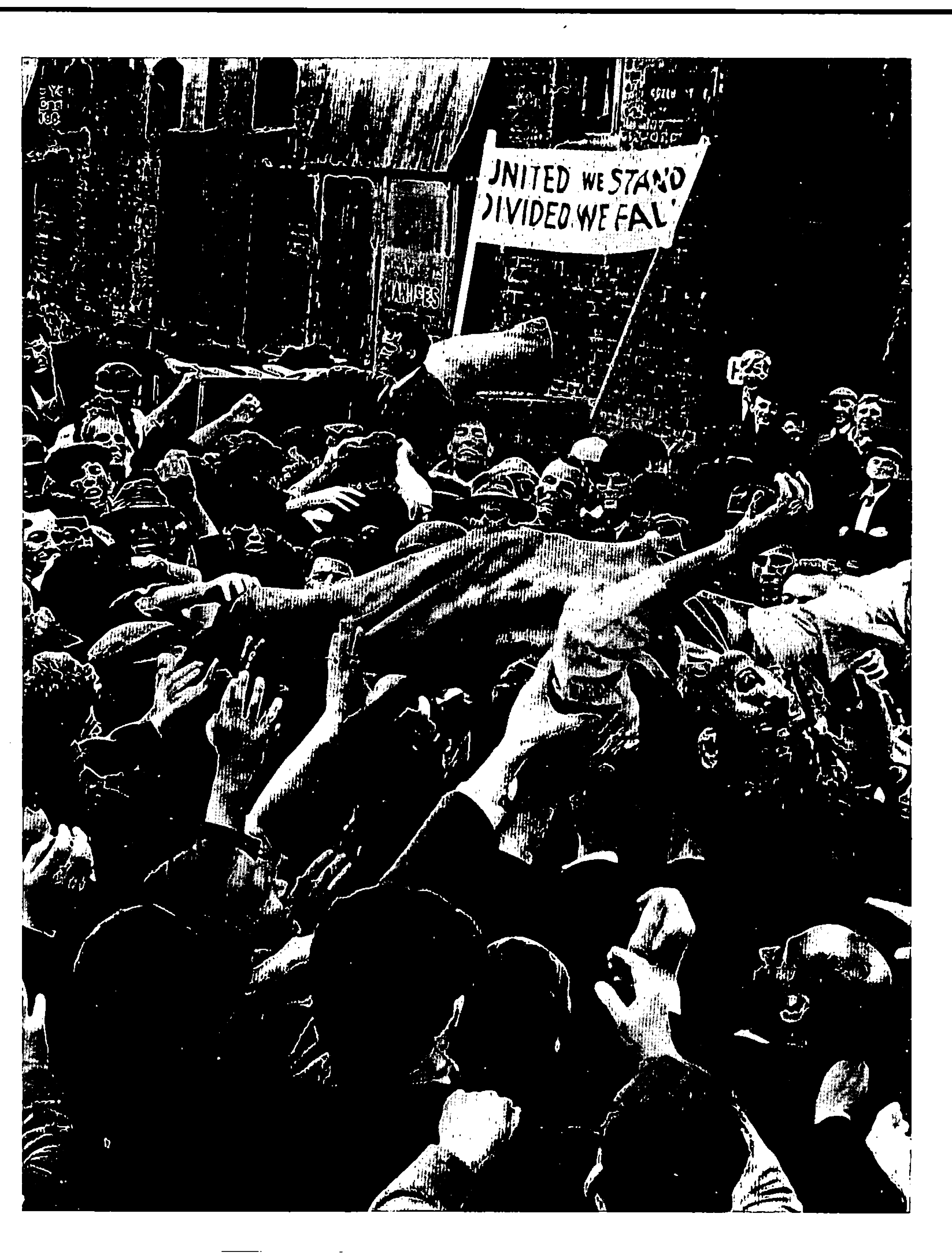
Chez Ford, homme tout de fidélités (y compris à ses acteurs et, par-delà leur vieillesse qu'il accompagne de sa caméra, à celui qui les réincarne : voir Carey Junior), la permanence des origines fait que dans chaque film il y aura toujours quelque chose d'irlandais, ne serait-ce qu'un nom propre ou un thème musical, ne serait-ce qu'un technicien, un comédien ou un metteur en scène.

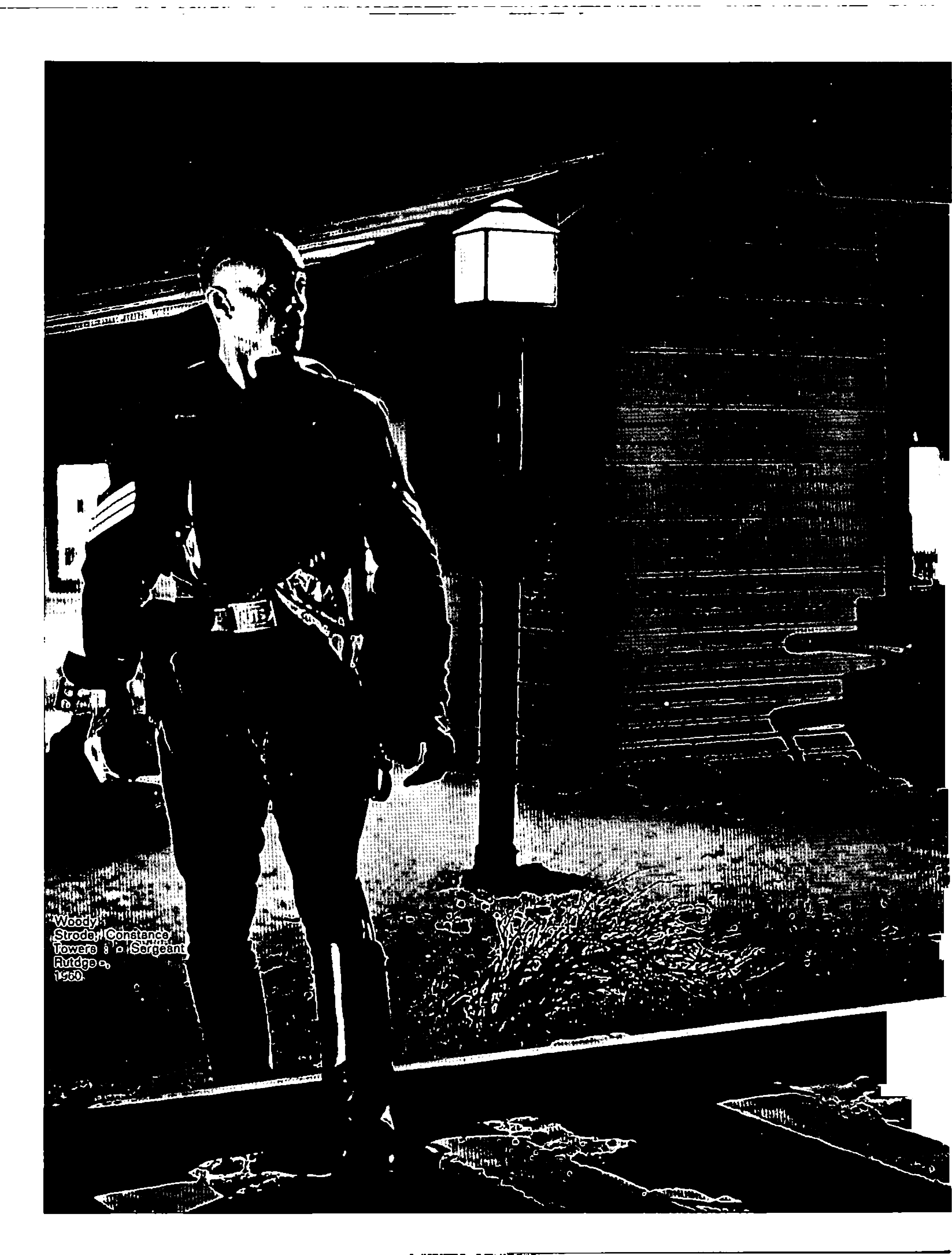
« The Prince of Avenue », comme « The Last Hurrah », étaient faits, voir ci-dessus, d'Irlandais. Mais dès 1917 nous les rencontrions avec « The Tornado » où un cow-boy utilisait l'argent d'une récompense pour faire venir sa mère d'Irlande. Les voici encore en 26 (« The Shamrock Handicap » : les Irlandais sur l'hippodrome) et en 28 (« The Hangman's House » : épousailles malheureuses chez un juge irlandais et « Riley the Cop » : justice et amour chez un policier irlandais). Cette même année, avec « Mother Machree », Ford, passant le cap, situe son film, sur le thème de l'amour maternel, en Irlande même. C'est aussi le film où il fait connaissance de son filleul préféré : John Wayne.

Après avoir noté qu'en 28 également, Ford, avec « Four Sons », nous conte une histoire d'amour maternel et d'émigration, mais cette fois en milieu allemand, sautons en 1935 où Ford franchit un autre pas en prenant pour thème l'histoire même de l'Irlande. C'est « The Informer », d'après Liam O'Flaherty, itinéraire d'un mouchard pendant la guerre de libération irlandaise. Deux ans plus tard, en 37 (il y aura eu entre temps, sinon irlandais, du moins écossais, « Mary Stuart »), voici, d'après Sean O'Casey « The Plough and The Stars » (« La Charrue et les Etoiles », alias « Révolte à Dublin ») : description des gens de Dublin à l'époque de la guerre de libération.

Avec « The Quiet Man », 1952 (il y aura eu entre-temps, sinon irlandais du moins gallois, c'est-à-dire toujours celte : « Qu'elle était verte ma vallée », sorte de « Raisins de la colère » miniers, avec émigration à la clef), voici le plus connu des films irlandais de Ford (interprété par sa filleule préférée : Maureen O'Hara) qui conte l'affrontement épique des clans, à l'intérieur de leurs traditions. Epopée, comédie (qui pourrait illustrer le thème de « Comment l'esprit vient aux filles » ? — question à quoi répond la fessée), le film (où Ford, décidément, y alla de ses cinq cinquièmes) est aussi un document sociologique étonnant sur les mœurs actuelles et passées de l'antique tribu.

Avec « The Rising of the Moon », nous avons le moins connu des films irlandais de Ford, mais le seul qu'il tint à honorer d'une signature totale : « John Ford's — The Rising of the Moon ». Le film présente cette fois sous la forme de trois tiers les 5/5 irlandais. Dans le premier, un policier essaie de persuader un individu de quitter une ferme pour passer un certain temps dans une prison. L'individu accepte de passer un certain temps dans la ferme. Dans le deuxième, des individus sont rassemblés dans une gare en vue d'un certain déplacement. Les uns sont persuadés que le temps se déplace vite et s'amusent, les autres sont persuadés du contraire et s'ennuient. Tous, en fait, se sont déplacés d'autant, mais seuls les premiers ont profité du voyage. Le troisième, plus complet, traite à la fois de la maîtrise de l'espace et du temps : pendant la révolution, un Irlandais très autonome est mis de force en prison par les Anglais pour 24 heures. S'aidant de deux Américaines, il franchit les obstacles qui s'opposaient à la réduction de son temps de peine et augmente considérablement, du même coup, celui qui le séparait de sa mort.


UNITED WE STAND
DIVIDED WE FAL



Woody Strode, Constance Towers : « Sergeant Rutdge », 1960.



Tous les trois (où l'on reconnaît Cyril Cusack et Maureen Cusack) sont commentés par Tyrone Power, autre natif. Ils sont, surtout les deux premiers, théâtraux, car, pénétrer en Irlande, c'est aussi pénétrer dans ce royaume de la Parole cher au Canadien Perrault (cher aussi à Pagnol, auquel on a le droit de penser, et dont on se rappelle qu'il fut, avec Ford, un des maîtres de Welles).

Mais voici qui peut peut-être aider à comprendre l'Irlande de Ford, sa Parole et ses gestes. L'Irlande fut (avec mais avant l'Islande et la Finlande) le lieu par excellence de l'ancienne Europe où se conservaient les savoirs du temps, par rétention mémorielle et transmission orale (la tradition d'une poésie orale, dite par des bardes professionnels, se maintint même jusqu'à l'époque moderne). Et si les anciens mythes purent, au moins partiellement, parvenir jusqu'à nous, cela tient au fait que l'Irlande, qui au Ve siècle n'avait encore eu aucun contact avec le monde latin, dans le courant de ce même siècle reçut et avala l'évangélisation avec naïveté, donc tranquillité, donc rapidité, ce qui lui évita les destructions spirituelles et physiques provoquées, partout ailleurs, par la nouvelle Révolution culturelle qui, pour s'imposer, devait anéantir tout ce qui l'avait précédée. En Irlande, donc (pays qui, ô paradoxe, fut aussi le refuge de certains manuscrits latins et grecs qui échappèrent ainsi aux autodafés chrétiens), les anciens mythes purent survivre, au moins jusqu'au moment où les lettrés (parfois clercs eux-mêmes, dit-on) se mirent, quitte à se livrer à quelques interpolations de dédouanage, à les transcrire tant bien que mal. L'opération fut achevée environ vers le Xe siècle, à une époque où, dans d'autres pays, les derniers hommes-livres étaient traqués par les gardes noirs de l'Ordre Nouveau. Tout ceci nous explique, 1o les racines profondes de la Parole irlandaise, au théâtre ou au cinéma, 2o certains traits de catholicité tenace qui, chez Ford entre autres, nous semblent étranges. C'est dû au fait que, a- les Irlandais, bizarrement, sont reconnaissants à cette religion de s'être imposée sans fracas, b- ils lui sont reconnaissants d'avoir contribué — autre cas unique — à la plus récente libération du pays.

Cela étant dit, nous en venons à la dernière étape de l'œuvre irlandaise de Ford : « Young Cassidy ». Le film ne fut malheureusement pas tout fait par Ford, tombé malade en cours de tournage, mais il eut la chance de se voir remis entre les mains d'un homme à qui la modestie et une scrupuleuse fidélité tenaient lieu de talent. C'était assez : l'essentiel de Ford était sauf. Le film raconte l'histoire d'une triple accession : à la politique (guerre de libération), à la culture, et (à travers les douleurs de la vocation et de quelques abandons subséquents) à l'expression culturelle — le théâtre en l'occurrence, puisqu'il s'agit ici de la vie de Sean O'Casey, ci-devant docker. « Young Cassidy », malgré Julie Christie, fut chez nous un bide épouvantable. Exactement comme « The Rising of the Moon », mais pas exactement comme « La Charrue et les étoiles » qui ne fut jamais projeté, ni comme « The Informer », qui eut la chance d'être pris pour un film policier. Il faut dire que cette guerre qu'ils montrent tous quatre a été reléguée dans l'oubli par un certain nombre d'autres, bien moins utiles, mais dont la publicité était infiniment mieux faite. Par ailleurs, le thème de l'accession à la culture ne peut être compris chez nous où l'on n'y accède que par héritage. Ainsi « Fahrenheit » ne marche que parce que les gens le prennent (comme « The Informer ») pour un film policier alors qu'il ressemble plutôt à « Young Cassidy », puisqu'il raconte l'histoire d'une accession à la culture. Le fait que toutes ces histoires soient racontées par le cinéma prouve d'ailleurs que la véritable culture ne réside plus aujourd'hui dans la littérature mais dans le cinéma, ce qui est rétro-prouvé par le fait que les élites en place concèdent volontiers au peuple le droit d'écrire des romans, comme tout le monde, mais pas celui de faire des films.

Maintenant qu'il faut terminer, je vois bien que je n'ai pas expliqué Ford. Mais aussi bien ne voulais-je que jalonner, et peut-être Ford n'est-il pas très explicable. S'il faut pourtant le situer, disons que, contrairement aux cinéastes qui soumettent l'ordre ou le désordre du monde à un dérangement ou à un arrangement, formel ou fondamental, Ford (qu'aucun ordre ou désordre ne saurait commander) est un cinéaste du réarrangement. Il est l'homme de l'exploration sereine et souveraine de l'ordre ou du désordre et des possibilités qui, par-delà toutes impossibilités, subsistent. Homme qui, en face d'une situation donnée, opère, tranquille, inébranlable, l'exploration, la description, le classement, et la remise en ordre ; prêt à affronter, à n'importe quel stade des opérations, la lutte toujours possible, parfois souhaitable, parfois évitable ; capable à tout moment, ou d'accepter, ou de refuser, ou d'accepter pour mieux comprendre et comprendre pour mieux refuser. Il est le cinéaste de l'ordre et de la stabilité retrouvés, dans l'ultime raison du malheur surmonté, vaincu, ou contourné, à tout le moins : décrit, c'est-à-dire, du simple fait qu'il se trouve énoncé : dénoncé.

En outre, le recours toujours subsiste, si le monde résiste par trop à notre âme, d'adapter notre âme au monde, c'est-à-dire, éventuellement, dans un dernier sursaut, de le fuir. C'est là, ultime recours de l'ultime film, le dernier prolongement de l'univers fordien. Mais là aussi, dans ce « Seven Women » où nous quitte Anne Bancroft, là même et là encore Ford nous dit : « Tout est bien ». — Michel DELAHAYE.


John Ford, 1927.

Biofilmographie

BIOGRAPHIE

John Ford (Sean Aloysius O'Feeney ou O'Fearna) est né à Cape Elizabeth, près de Portland (Maine-USA) le 1er février 1895. Son père et sa mère étaient d'origine irlandaise et le jeune John Ford, après avoir échoué à l'examen d'entrée de l'école navale d'Annapolis, devient élève de l'Université du Maine. Il se retrouve ensuite public relations dans une fabrique de chaussures, puis, en 1913, il part pour Hollywood et y rejoint son frère Francis, de treize ans son aîné, qui y était metteur en scène.


« The Iron Horse », 1924.

John Ford devient alors acteur dans certains films de son frère, la plupart du temps aux côtés de sa belle-sœur Grace Cunard, stunt-man, accessoiriste, assistant puis réalisateur à partir de 1917, sous le nom de Jack Ford.
En 1942, il est mobilisé dans l'United States Navy comme Lieutenant Commander et à partir de cette date il monte peu à peu tout l'échelon des grades de la marine américaine, jusqu'en 1955 où il est nommé amiral.
Il a épousé le 3 juillet 1920 Mary Frances Mc Bryde Wingate Smith, dont il a eu deux enfants.
Rappelons enfin que c'est au cours de la fameuse bataille de Midway que Ford fut blessé à l'œil.

INTERPRETATIONS

John Ford, sous le nom de Jack Ford (sous lequel il signera la réalisation de tous ses premiers films jusqu'à « Cameo Kirby » (1923), a joué dans quelques-uns des films de son frère Francis.
1914 THE MYSTERIOUS ROSE. 2 bob. **Réal.** · Francis Ford. **Prod.** : Universal (série My Lady Raffles) **Interprétation** : Francis Ford (Détective Phil Kelly), Grace Cunard (My Lady Raffles), Jack Ford (Dopey).
1915. THE DOORWAY OF DESTRUCTION. 2 bob. **Réal.** : Francis Ford. **Prod.** · Universal. **Scén.** : Grace Cunard. **Interprétation** : Francis Ford, Jack Ford, Howard Daniels, Mina Cunard, Harry Schumm, Harry Carey.
1915. THE BROKEN COIN. Sérial en 22 épisodes de 2 bobines chacun. **Réal.** : Francis Ford. **Prod.** : Universal **Scén.** : Grace Cunard, d'après l'histoire de Emerson Hough. **Ass.** : Jack Ford. **Interprétation** : Grace Cunard (Lucille Love), Francis Ford, Jack Ford, Eddie Polo, Mina Cunard, King Baggott, Harry Mann, Harry Schumm, Ernest Shields. **Titre des épisodes** : 1) The Broken Coin 2) The Satan of the Sands. 3) When the Throne Rocked. 4) The Face at the Window 5) The Underground Foe. 6) A Startling Discovery 7) Between two Fires. 8) The Prison in the Palace. 9) Room 22. 10) Cornered. 11) The Clash of Arms. 12) A Cry in the Dark. 13) War 14) On the Battlefield. 15) The Deluge. 16) Kitty in Danger 17) The Castaways. 18) The Underground City. 19) The Sacred Fire. 20) Between two Fires. 21) A Timely Rescue. 22) An American Queen.
1915 THREE BAD MEN AND A GIRL. 2 bob. **Réal.** : Francis Ford. **Prod.** : Universal. **Interprétation** : Francis Ford, Jack Ford, Grace Cunard, Major Palcolagus, Lewis Short, F. J. Denecke.
1916 THE BANDIT'S WAGER. 1 bob. **Réal.** : Francis Ford. **Prod.** : Universal. **Scén.** : Grace Cunard, Francis Ford. **Interprétation** : Francis Ford, Jack Ford.
1915 BIRTH OF A NATION. Réal. : D.W. Griffith. **Interprétation** : John Ford (Un homme du Ku Klux Klan).
1916 THE LUMBER YARD GANG. Réal. : Francis Ford. Prod. · Universal. **Interprétation** : Francis Ford, Jack Ford.
1920 THE MYSTERY OF 13 (Le Mystere des 13). Sérial en 15 épisodes. **Réal.** : Francis Ford. **Prod.** : Burston Film Inc. **Scén.** : John B. Clymen d'après l'histoire de Elsie van Name. **Interprétation**: Francis Ford, Rosemary Theby, Pete Girard, Mark Fenton, Phil Ford, Jack Saville, Doris Dare, Jack Lawton, V. Orilo, Ruth Maureice, Nigel de Brulier, Jack Ford. **Titre des épisodes** : 1) Bitter Bondage. 2) Lights Out 3) Submarine Gardens. 4) The Lone Rider. 5) Blown to Atoms. 6) Single Handed. 7) Fire and Water. 8) Pirate Loot. 9) The Phantom House. 10) The Raid. 11) Bare Handed 12) The Death Ride. 13) Brother against Brother. 14) The Man Hunt. 15) The Thirteenth Card.

SCENARIOS

1920 UNDER SENTENCE. (7-8). 2 bob. **Réal.** : Edward Feeney. **Prod.** : Universal. **Scén.** : Jack (John) Ford d'apres l'histoire de George Hively.
1936 THE LAST OUTLAW. (3-8). 62 mn. **Réal.** : Christy Cabanne. **Prod.** : Robert Sisk (Radio-Keith-Orpheum). **Scén.** : John Twist, Jack Townley d'après le scénario suggéré par John Ford et E. Murray Campbell. **Phot.** : Jack Mac Kenzie. **Mont.** : George Hively. **Mus.** : Alberto Colombo. **Interprétation** : Harry Carey (Dean Payton), Hoot Gibson (Chuck Wilson), Margaret Callahan (Sally Mason), Tom Tyler (Al Goss), Henry B. Walthall (Bill Yates), Ray Meyer (Joe), Harry Jans (Jess), Frank M. Thomas (Dr. Mason), Russell Hopton (Billings), Frank Jenks (Tom), Maxine Jennings (Billings' secretary), Fred Scott (Larry Dixon).
Remake de THE LAST OUTLAW (1919) de Jack Ford.

PRODUCTIONS

John Ford fonde en 1945 ARGOSY PICTURES CORP., dont il est Chairman of the Board. Merian C. Cooper est président, Donald A. Dewar vice-président, F.N. Totman secrétaire-trésorier et B. Benjamin assistant trésorier. Cette firme, sise 9 336 W. Washington Boulevard (Culver City-Calif.), distribuera plusieurs films réalisés par Ford, soit **The Fugitive** (1947), **Fort Apache** (1948), **Three Godfathers** (1948), **She wore a Yellow Ribbon** (1949), **Wagonmaster** (1950), **Rio Grande** (1950), **The Quiet Man** (1952) et **The Sun shines bright** (1953).
Ford se trouvera aussi associé à la production de :
1949 (24-5). MIGHTY JOE YOUNG (Monsieu Joe). 94 mn. **Réal.** : Ernest B. Schoedsack. **Prod.** : John Ford, Marian C. Cooper (Radio Keith Orpheum). **Scén.** : Ruth Rose d'après l'histoire de Merian C. Cooper. **Phot.** : J. Roy Hunt. **Déc.** : James Basevi, Howard Richmond (a. d.), James Altwies (s. d.). **Mus.** : Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff (S). **Mont.** : Ted Cheesman **Eff. spé.** : Harold Stine, Bert Willis, Linwood Dunn. **Technical creator** : Willis O'Brien. **Ass.** : Samuel Ruman. **Sc. sup.** : Dorothy Cormack. **Cos.** : Adele Balkan. **Cam.** : Emmett Bergholz. **Prod.** : Lloyd Richards. **Interprétation** : Terry Moore (Jill Young), Ben Johnson (Gregg Ford), Robert Armstrong (Max O'Hara), Frank McHugh (Windy), Douglas Fowley (Jones), Denis Green (Crawford), Paul Guilfoyle (Smith), Nestor Paiva (Brown), Regis Toomey (John Young), Lora Lee Michel (Jill Young, enfant), James Flavin (Schultz), Jack Pennick (Un camionneur), Kermit Maynard, Irene Ryan, Henry Kulkovich, Primo Carnera, Joe Young (Lui-même).
D'autre part en 1957 Ford co-produira **The Rising of the Moon** avec Michael Killanin pour leur compagnie Four Provinces Production.


Claire Trevor, John Wayne : « Stagecoach », 1939.


Buck Jones, Helen Ferguson : « Just Pals », 1920.

REALISATIONS

1917 (14-2) THE TORNADO. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Bison/Universal. **Scén.** : Jack Ford. **Interprétation** : Jack Ford, Jean Hathaway, Pete Gerald, Elsie Thornton, Duke Worne, John Duffy.
1917 (10-4) THE TRAIL OF HATE. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Bison/Universal. **Scén.** : Jack Ford. **Interprétation** : Jack Ford, Louise Granville, Duke Worne, Jack Lawton.
1917 (28-5) THE SCRAPPER. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Bison/Universal. **Scén.** : Jack Ford. **Phot.** : Ben Reynolds **Interprétation** : Jack Ford (Buck the Scrapper), Louise Granville (Helen Dawson), Duke Worne (Jerry Martin), Martha Hayes, Jean Hathaway.
1917 (24-7) THE SOUL HERDER (Pour son gosse). 3 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Bison/Universal. **Scén. et sujet** : George Hively. Phot. : Ben Reynolds. **Interprétation** : Harry Carey, Jean Hersholt, Hoot Gibson, Fritzi Ridgeway, Molly Malone, Duke Lee.
1917 (3-8) CHEYENNE'S PAL / CACTUS MY PAL. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford **Prod.** : Universal Star Featurette. **Scén.** : Jack Ford. **Phot.** : Ben Reynolds **Interprétation** : Harry Carey, Bill Gettinger, Hoot Gibson Vester Pegg, Gertrude Astor, Jim Corey et le cheval Cactus Pete.
1917 (20-8) STRAIGHT SHOOTING /

JOAN OF THE CATTLELANDS (Le Ranch Diavolo). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Butterfly/Universal. **Scén.** : George Hively. **Phot.** : Ben Reynolds. **Interprétation** : Harry Carey, Mollie Malone, Duke Lee, Vester Pegg, Hoot Gibson, George Berrell, Ted Brooks, Milt Brown.

1917 (20-8) THE SECRET MAN (L'Inconnu). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Butterfly/Universal. **Scén.** : George Hively. **Phot.** : Ben Reynolds. **Interprétation** : Harry Carey, Elizabeth Sterling, Hoot Gibson, Elizabeth James, Vester Pegg, Bill Gettinger, Steve Clemens, Morris Foster.

1917 (19-10) A MARKED MAN. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Butterfly/Universal. **Scén.** : George Hively. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey, Mrs Townsend, Mollie Malone, Vester Pegg, Bill Gettinger, Hoot Gibson.

1917 (14-12) BUCKING BROADWAY (A l'assaut du boulevard). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Harry Carey (Butterfly/Universal). **Scén.** : George Hively **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg, L. M. Wells.

1918 (17-1) THE PHANTOM RIDERS (Le Cavalier fantôme). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Harry Carey (Universal). **Scén.** : George Hively d'après l'histoire de Henry McRae. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), Mollie Malone (Molly), Buck Connors (Dave Bland), Vester Pegg, Bill Gettinger.

1918 (18-2) WILD WOMEN (La Femme sauvage). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Harry Carey (Universal). **Scén.** : George Hively. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), Mollie Malone, Vester Pegg, Ed Jones, Martha Maddox, E. van Beaver, W. Taylor.

1918 (6-3) THIEVE'S GOLD. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal **Scén.** : George Hively d'après l'histoire « Back to the Right Trail » de Frederick R. Bechdolt. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg, Harry Tenbrook, M. K. Wilson, John Cook, Martha Maddox, L.M. Wells.

1918 (1-8) THE SCARLET DROP / HILL BILLY (La Tache de sang). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal. **Scén.** : George Hively d'après l'histoire de Jack Ford. **Phot.** : Ben Reynolds. **Interprétation** : Harry Carey (Harry Ridge), Mollie Malone (Peggy Calvert), Vester Pegg, M. K. Wilson, Betty Schade, Martha Maddox, Steve Clemens.

1918 (8-6) HELL BENT (Du sang dans la prairie). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal. **Scén.** et sujet : Harry Carey, Jack Ford. **Phot.** : Ben Reynolds. **Interprétation** : Harry Carey, Neva Gerber, Duke Lee, Vester Pegg, Joe Harris, M. K. Wilson, Steve Clemens.

1918 (7-9) DELIRIUM / THE CRAVING (Vers la déchéance). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford, Francis Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : Francis Ford, Jack Ford. **Interprétation** : Francis Ford, Mae Gaston, Peter Gerald, Duke Worne, Jean Hathaway, W. H. Hoffman.

1918 (23-7) A WOMAN'S FOOL (Le Bébé du cowboy). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : George Hively d'après le roman « Lin McLean » de Owen Wister. **Phot.** : Ben Reynolds. **Interprétation** : Harry Carey (Lin McLean), Mollie Malone (Jessie), Roy Clark (Billy), Betty Schade (Katy).

1918 (12-9) THREE MOUNTED MEN (Le Frère de Black Billy). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : Eugene B. Lewis. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), Neva Gerber (Lola Masters), Joe Harris (Buck Masters), Harry Carter (Fils du geôlier), Ella Hall.



« Pilgrimage », 1933.

1919 (8-1) ROPED (Sans armes). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : Eugene B. Lewis **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), Neva Gerber (Aileen), J. Farrell McDonald (Butler), Mollie McConnell (Mrs. Judson), Arthur Shirley (Ferdie).

1919 (28-2) A FIGHT FOR LOVE (A la frontière). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal. **Scén.** et sujet : Eugene B. Lewis. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey, Neva Gerber, J Farrell McDonald, Joe Harris, Princess Neola Mae, Mark Fenton, Betty Schade, Edith Johnson.

1919 (17-2) THE FIGHTING BROTHERS. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : George Hively d'après l'histoire de George C. Hull. **Interprétation** : Pete Morrison, Hoot Gibson, Yvette Mitchell, Jake Woods, Duke Lee.

1919 (3-4) BY INDIAN POST / THE LOVE LETTER. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : H. Tipton Steck d'après l'histoire de William Wallace Cook. **Interprétation** : Pete Morrison, Duke Lee, Magda Lane, Ed Jones, Jack Woods, Harley Chambers, Hoot Gibson, Jack Walters, Otto Myers, Jim Moore.



Ronald Colman : « Arrowsmith », 1931.

1919 (2-4) BARE FISTS (Le Serment de Black Billy). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P.A. Powers (Universal Film). **Scén.** : Eugene B. Lewis d'après l'histoire de Bernard McConville. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), Betty Schade, Anna Mae Walthall, Howard Ensteadt, Joe Harris, Vester Pegg, Mollie McConnell.

1919 (12-5) THE GUN PACKERS. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : Karl R. Coolidge. **Interprétation** : Ed Jones, Pete Morrison, Magda Lane, Jack Woods, Hoot Gibson, Jack Walters, Duke Lee, Howard Ensteadt.

1919 (29-5) RIDERS OF VENGEANCE (La Vengeance de Black Billy). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P.A. Powers (Universal Film). **Scén.** : Harry Carey, Jack Ford. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), Seena Owen, Alfred Allen, Joe Harris, J. Farrell McDonald, Jennie Lee, Betty Schade, Vester Pegg, M K. Wilson.

1919 (3-6) THE LAST OUTLAW. 2 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : H. Tipton Steck d'après l'histoire de Evelyn Murray Campbell et Jack Ford. **Interprétation** : Ed « King Fisher » Jones, Richard Cumming, Lucille Hutton, Jack Walters.

1919 (1-7) THE OUTCASTS OF POKER FLAT (Le Proscrit). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P.A. Powers (Universal Film). **Scén.** : H. Tipton Steck d'après deux histoires de Bret Harte « The Luck of Roaring Camp » et « The Outcasts of Poker Flat ». **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (John Oakhurst), Cullen Landis (Billy - Tom), Gloria Hope (Ruth Watson - Sophy), J. Farrell McDonald, Charles H. Mailes, Victor Potel, Joe Harris, Duke R. Lee, Vester Pegg.
Nombreux remakes dont, sous le même titre, en 1937 par Christy Cabanne et en 1952 par Joseph M. Newman.

1919 (30-7) THE ACE OF THE SADDLE (Le Roi de la prairie). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P.A. Powers (Universal Film). **Scén.** : George Hively d'après l'histoire de B.J. Jackson. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry Henderson), Joe Harris (Shérif de Yucca County), Duke R. Lee (Shérif de Pinkerton County), Peggy Pearce (Madeleine), Jack Walters (Inky), Vester Pegg (Un joueur), Zoe Ray, Howard Ensteadt (Les enfants), Ed « King Fisher » Jones (« Home Sweet » (Holmes), William Cartwright (Commerçant).

1919 (3-10) RIDER OF THE LAW (Black Billy au Canada). 6 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P. A. Powers (Universal Film). **Scén.** : H. Tipton Steck d'après l'histoire de G.P. Lancaster. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Jim Kyneton), Vester Pegg (Nick Kyneton), Theodore Brooks (The Kid), Joe Harris (Buck Sontar), Jack Woods (Jack West), Duke R. Lee (Captain Graham), Gloria Hope (Betty), Claire Anderson (Roseen), Jennie Lee (La mère).

1919 (29-11) A GUN FIGHTIN' GENTLEMAN (Tête brûlée). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P. A. Powers (Universal Film). **Scén.** : Hal Hoadley d'après l'histoire de Jack Ford, Harry Carey. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), J. Barney Sherry (John Merritt), Kathleen O'Connor (Helen Merritt), Harry von Meter (Earl of Jollywell), Lydia Titus (Tante d'Helen), Duke R. Lee (Buck Regan), Joe Harris (Seymour), Johnnie Cooke (Vieux Shérif), Ted Brooks (The « Youngster »).

1920 (6-1) MARKED MEN (Les Hommes marqués). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : P. A. Powers (Universal Film). **Scén.** : H. Tipton Steck d'après le roman « Three Godfathers » de Peter B. Kyne. **Phot.** : John W. Brown. **Mont.** : Frank Lawrence, Frank Atkinson. **Interprétation** : Harry Carey (Cheyenne Harry), J. Farrell McDonald (Tom McGraw), Joe Harris (Tony Garcia), Winifred Westover (Ruby Merrill), Ted Brooks (Carns), Charles Lemoyne (Shérif Pete Cushing), David Kirby (« Bruiser » Kelly, gardien de la prison).

1920 (17-1) THE PRINCE OF AVENUE A. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : Charles J. Wilson jr. d'après l'histoire de Charles T. et Frank M. Dazey. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : James J. « Gentleman Jim » Corbett (Barry O'Connor), Mary Warren (Mary Tompkins), Harry Northrup (Edgar Jones), Cora Drew (Mary (O'Connor), Richard Cummings (Patrick O'Connor), George Fisher, Frederik Vroom, Mark Fenton.

1920 (30-4) THE GIRL IN NUMBER 29. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : Philip J. Hurn d'après l'histoire de Elizabeth Jordan. **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Frank Mayo (Laurie Devon), Harry Hilliard (Rodney Bangs), Claire Anderson (Doris Williams), Elinor Fair (Barbara Devon), Bull Montana (Abdullah l'étrangleur), Ray Ripley (Ransome Shaw).

1920 (8-8) HITCHIN' POSTS (L'Obsta-

Edward G. Robinson : « The Whole Town's Talking », 1935.



Filmographie

cle). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Universal Film. **Scén.** : George C. Hall d'après l'histoire de Harold M. Shumate. **Phot.** : Benjamin Kline. **Interprétation** : Frank Mayo (Jefferson Todd), Beatrice Burnham (Barbara Bereton), Joe Harris (Louis Castigo), J. Farrell McDonald (Joe Alabam), Mark Fenton (Carl Bereton), Dagmar Godowsky (Octoroon), Duke R. Lee (Colonel Lacq), C.E. Anderson (Capitaine).

1920 (11-9) THE GREAT REDEEMER. 5 bob. **Réal.** : Clarence Brown, Maurice Tourneur. **Prod.** : Maurice Tourneur (Metro Pictures). **Scén.** : John Gilbert, Jules Furthman d'après l'histoire de H.H. van Sloan. **Interprétation** : John Gilbert, House Peters, Marjorie Daw, Joseph E. Singleton, Jack McDonald.

John Ford aurait réalisé pour le film quelques plans de chevaux.

1920 (14-11) JUST PALS (Pour le sauver). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Paul Schofield d'après l'histoire de John Mac Dermott. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : Buck Jones (Bim), Helen Ferguson (Mary Bruce), George E. Stone (Bill), Duke R. Lee (Shérif), William Buckley (Harvey Ca-



J. Farrell McDonald : « Kentucky Pride », 1925.

hill), Edwin Booth Tilton (Dr. Stone), Eunice Murdock Moore (Mrs. Stone), Burt Apling (Brakeman), Slim Padgett, Pedro Leone (hors la loi), Ida Tenbrook (servante), John J. Cooke (notable).

1921 (30-1) THE BIG PUNCH (Un homme libre). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Jack Ford, Jules Furthman d'après l'histoire de Jules Furthman, « Fighting Back ». **Phot.** : Frank B



« Man Without Women », 1930.

Good. **Interprétation** : Buck Jones (Buck), Barbara Bedford (Hope Standish), George Siegmann (Flash McGraw), Jack Curtis (Jed, frère de Buck), Jennie Lee (mère de Buck), Jack McDonald, Al Fremont (les amis de Jed), Edgar Jones (le shérif), Irène Hunt (entraîneuse).

1921 (22-3) THE FREEZE-OUT. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Jack Ford (Universal Film). **Scén. et sujet** : George C. Hull. **Phot.** : Harry C. Fowler. **Interprétation** : Harry Carey (Ohio), Helen Ferguson (Zoe Whipple), Joe Harris (Headlight Whipple), Charles Lemoyne (Denver Red), J. Farrell McDonald (Bobtail McGuire).

1921 (25-4) THE WALLOP. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Jack Ford (Universal Film). **Scén.** : George C. Hull d'après l'histoire de Eugene Manlove Rhodes. **Phot.** : Harry C. Fowler. **Interprétation** : Harry Carey (John Wesley Princle), Joe Harris (Barela), Charles Lemoyne (Matt Lissner), J. Farrell McDonald (Neuces River), Mignonne Golden (Stella Vorhes), Bill Gettinger (Christopher Foy), Noble Johnson (Espinol), C.E Anderson (Applegate), Mark Fenton (Major Vorhes).

1921 (11-9) DESPERATE TRAILS (Face à face). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. Prod. : Jack Ford (Universal Film). **Scén.** : Elliott J. Clawson d'après l'histoire « Christmas Eve at Pilot Butte » de Courtney Riley Cooper. Phot. : Harry C. Fowler. **Interprétation** : Harry Carey (Bart Carson), Irene Rich (Mrs. Walker), George E. Stone (Danny Boy), Helen Field (Carrie), Barbara La Marr (Lady Lou), George Siegmann (Sherif), Charles Insley (Dr. Higgins).

1921 (25-6) ACTION. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Jack Ford (Universal Film). **Scén.** : Harvey Gates d'après l'histoire de J. Allen Dunn **Phot.** : John W. Brown. **Interprétation** : Hoot Gibson (Sandy Brooke), Francis Ford (Soda Water Manning), J. Farrell McDonald (Mormon Peters), Buck Connors (Pat Casey), Byron Munson (Henry Meekin), Clara Horton (Molly Casey), William R. Daly (J. Plimsoll), Charles Newton (Shérif Dipple), Jim Corey (Sam Waters), Ed « King Fisher » Jones (Art Smith), Dorothea Walburt (Mirandy Meekin).

1921 (22-10) SURE FIRE. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : Jack Ford (Universal Film). **Scén.** : George Hull d'après l'histoire de Eugene Manlove Rhodes. **Phot.** : Virgil G. Miller. **Interprétation** : Hoot Gibson (Jeff Bransford), Mollie Malone (Marian Hoffman), Reeves « Breezy » Eason Jr. (Sonnie), Harry Carter (Rufus Coulter), Murdock Mac Quarrie (Major Parker), Fritzi Brunette (Elinor Parker), George Fisher (Burt Rawlings), Charles Newton (Leo Ballinger), Jack Woods (Brazos Bart), Jack Walters (Overland Kid), Joe Harris (Romero), Mary Philbin.

1921 (22-12) JACKIE (Jackie). 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.) **Scén.** : Dorothy Yost d'après le livre de la Comtesse Helena Barcylnska (pseudonyme de Marguerite Florence Helene Jarvis Evans). **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : Shirley Mason (Jackie), William Scott (Mervyn), Harry Carter (Bill Bowman), George E. Stone (Benny), Elsie Bambrick (Millie), John Cook (Winter)

1922 (15-1) LITTLE MISS SMILES. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Dorothy Yost d'après l'histoire de Myra Kelly. **Adapt.** : Dorothy Yost, Jack Strumwasser. **Phot.** : David Abel. **Interprétation** : Shirley Mason (Esther Aaronson), Gaston Glass (Dr. Jack Washton), George Williams (Papa Aaronson), Martha Franklin (Mama Aaronson), Arthur Rankin (Davie Aaronson), Baby Blumfield (Baby Aaronson), Richard Lapan (Leon Aaronson), Alfred Testa (Lorius Aaronson), Sidney D'Albrook (« The Spider »)

1922 (27-8) SILVER WINGS. 9 bob **Réal.** : Jack Ford, Edwin Carewe. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp). **Scén.** : Paul H. Sloane. **Phot.** : Joseph Ruttenberg, Robert Kurrle **Interprétation** : 1) Prologue : Mary Carr (Anna Webb), Lyn Hammond (John Webb), John Kincaid (John), Joseph Monahan (Harry), Maybeth Carr (Ruth), Claude Brook (Oncle Andrews), Robert Hazelton (le prêtre), Florence Short (la veuve), May Kaiser (l'enfant).

II) Pièce : Mary Carr (Anna Webb), Percy Helton (John, son fils), Joseph Striker (Harry), Jane Thomas (Ruth), Roy Gordon (George), Florence Haas (la petite Anna), Claude Brook (oncle Andrews), Roger Lytton (banquier), Ernest Hilliard (Jerry).

1922 (31-12) THE VILLAGE BLACKSMITH (Le Forgeron du village) 8 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Paul H. Sloane d'après le poème de Henry Wadsworth Longfellow **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : William Walling (John Hammond), Virginia True Boardman (sa femme), Virginia Valli (Alice Hammond, sa fille), Ida Nan McKenzie (Alice enfant), Dave Butler (Bill), Gordon Griffith (Bill enfant), George Hackthorne (Johnnie), Pat Moore (Johnnie enfant), Tully Marshall (le Squire), Ca-



« Four Sons », 1928.

roline Rankin (sa femme), Ralph Yeardsley (le fils du Squire), Henri de la Garrique (le fils du Squire, enfant), Francis Ford (Asa Martin), Bessie Love (Rosemary Martin), Helen Field (Rosemary Martin enfant), Mark Fenton (Docteur Brewster), Lon Poff (Gideon Crane), Cordelia Callahan (Tante Hattie), Eddie Gribbon (une commère du village), Lucille Hutton (The Flapper).

1922 (31-12) THE FACE ON THE BAR ROOM FLOOR (L'image aimée) 8 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : G. Marion Burton, Eugene B. Lewis d'après le poème de Hugh Antoine d'Arcy. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : Henry B. Walthall (le peintre), Ruth Clifford (sa femme), Frederick Sullivan, Alma Bennett, Norvall Mc Gregor.

1923 (25-3) THREE JUMPS AHEAD. 5 bob. **Réal.** : Jack Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Jack Ford, Eugene B. Lewis. **Phot.** : Daniel B. Clark. **Interprétation** : Tom Mix (Steve Clancy), Alma Bennett (Annie Darrell), Virginia True Boardman (Mrs. Darrell), Edward Piel (Taggitt), Joe E. Girard (le père d'Annie), Francis Ford (Virgil), Margaret Joslin (Juliet), Harry Todd (Cicero), Buster Gardner (Brutus).

1923 (8-10) CAMEO KIRBY (L'Homme aux camées). 7 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Robert N. Lee d'après la pièce de Booth Tarkington et Harry Leon Wilson. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : John Gilbert (Cameo Kirby), Gertrude Olmstead (Adele Randall), Alan Hale (Colonel Moreau), William E. Lawrence (Colonel Randall), Jean Arthur (Ann Playdell), Richard Tucker (Cousin Aaron).

Plusieurs premakes (1914) et remakes (Irving Cummings - 1929), etc.

1923 (18-11) HOODMAN BLIND. 6 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp). **Scén.** : Charles Kenyon d'après l'histoire de Henry Arthur Jones et Wilson Barrett. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : David Butler (Jack Yeulette), Gladys Hulette (Nance Yeulette/Jessie Walton), Frank Campeau (Mark Lezzard), Marc MacDermott (John Linden), Regina Connelly (Jessie Walton nº 1), Trilby Clark (Mrs. Linden).

1924 (24-2) NORTH OF HUDSON BAY (Le Pionnier de la baie d'Hudson). 5 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén. et sujet** : Jules Furthman. **Phot.** : Daniel B. Clark. **Interprétation** : Tom Mix (Michael Dane), Kathleen Key (Estelle McDonald), Frank Campeau (Angus Mc Kenzie), Eugene Pallette (Peter Dane), William Walling (Cameron McDonald), Fred Kohler (Armand Lemoir, propriétaire du café), Frank Leigh (Jeffry Clough).

1924 (7-9) THE IRON HORSE (Le Cheval de fer). 12 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Charles Kenyon, John Russell d'après leur histoire. **Phot.** : George Schneiderman, Burnett Guffey. **Mus.** : Erno Rapee. **Titres** : Charles Darnton. **Interprétation** : George O'Brien (Davy Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh), Judge Charles E. Bull (Abraham Lincoln), William Walling (Thomas Marsh), Fred Kohler (Bauman), Cyril Chadwick (Peter Jesson), Gladys Hulette (Ruby), James Marcus (Juge Haller), James Welch (Soldat Schulz), Francis Powers (Sgt. Slattery), J. Farrell McDonald (Caporal Casey), Colin Chase (Tony), Walter Rogers (General Dodge), Jack O'Brien (Dinny), George Waggner (Col. Buffalo Bill Cody), John Padjan (Wild Bill Hickok), Charles O'Malley (Major North), Charles Newton (Cottis P. Harrington), Delbert Mann (Charles Crocker), Chief Big Tree (Chef Cheyenne), Chief White Spear (Chef Sioux), Edward Piel (un vieux Chinois), James Gordon (David Brandon Sr.), Winston Miller (Davy, enfant), Peggy Cartwright (Miriam, enfant), Thomas Durant (Jack Ganzhorn), Stanhope Wheatcroft (John Hay), Frances Teague (Polka Dot), Dan Borzage et les locomotives « Jupiter » et « 116 », avec la collaboration de 3 000 cheminots, 1 000 ouvriers chinois, 800 Indiens, 2 000 chevaux, 1 300 buffles et un régiment de U.S. cavalery.

1924 (5-10) HEARTS OF OAK (Les Cœurs de Chêne). 6 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.)). **Scén.** : Charles Kenyon d'après l'histoire de James A Hearne. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : Hobart Bosworth (Terry Dunnivan), Pauline Starke (Chrystal), Theodore von Eltz (Ned Fairweather), James Gordon (John Owen), Francis Powers (Grandpa), Jennie Lee (Grandma), Francis Ford.

1925 (26-7) LIGHTNIN' (Extra Dry). 8 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Frances Marion d'après l'histoire de Winchell Smith et Frank Bacon et la pièce de Frank Bacon **Phot.** : Joseph A. August. **Interprétation** : Madge Bellamy (Milly), Wallace McDonald (John Marvin), Edythe Chapman (Margaret Davis), Otis Harlan (Zeb), Jay Hunt (Juge).

1925 (23-9) KENTUCKY PRIDE (La Fille du Négofol) 7 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Dorothy Yost. **Phot.** : George Schneiderman **Interprétation** : Henry B. Walthall (Mr. Beaumont), J. Farrell McDonald (Donovan), Gertrude Astor (Mrs. Beaumont), Malcolm Waite (Carter), Belle Stoddard (Mrs Donovan), Winston Miller (Danny), Peaches Jackson (Vir-

ginia).
1925 (4-10) THE FIGHTING HEART (Le Champion). 7 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Lillie Hayward d'après l'histoire de Larry Evans. **Phot.** : Joseph A. August. **Interprétation** : George O'Brien (Denny Bolton), Billie Dove (Doris Anderson), J. Farrell McDonald (Jerry), Diana Miller (Helen Van Allen), Victor McLaglen (Soapy Williams), Bert Woodruff (grand-père Bolton), James Marcus (Judge Maynard), Lynn Cowan (Chub Morehouse), Harvey Clark (Dennison), Hank Mann (assistant de Dennison), Francis Ford (le fou de la ville), Francis Powers (John Anderson), Hazel Howell (Oklahoma Kate), Edward Piel (Flash Fogarty).
1925 (25-10) THANK YOU (Sa nièce de Paris). 7 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.**: William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Frances Marion d'après la pièce de Winchell Smith et Tom Cushing. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : George O'Brien (Kenneth Jamieson), Jacqueline Logan (Diana Lee, la mère), Alec Francis (David Lee), J. Farrell McDonald (Andy), George Fawcett (Jamieson Jr.), Cyril Chadwick (Mr. Jones), Edith Bostwick (Mrs. Jones), Marion Harlan (Millie Jones), Vivian Ogden (Miss Blodgett).
1926 (28-4) THE SHAMROCK HANDICAP (Gagnant quand même). 6 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp). **Scén.** : John Stone d'après l'histoire de Peter B. Kyne. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : Janet Gaynor (Sheila Gaffney), Leslie Fenton (Neil Ross), J. Farrell McDonald (Dennis O'Shea), Louis Payne (Sir Miles Gaffney), Claire McDowell (Molly O'Shea), Willard Louis (Martin Finch), Andy Clark (Chesty Morgan), Georgie Harris (Benny Ginsberg), Ely Reynolds (Puss), Thomas Delmar (Michael), Brandon Hurst (le procureur).
1926 (12-9) THE BLUE EAGLE (L'Aigle bleu). 7 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : L.G. Rigby d'après l'histoire « The Lord's Referee » de Gerald Beaumont. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : George O'Brien (George d'Arcy), Janet Gaynor (Rose Cooper), Robert


« Hoodman Blind », 1923.

Edeson (Père Joe), Margaret Livingston (Mary Rohan), William Russell (Big Tim Ryan), David Butler (Nick Galvani), Philip Ford (Limpy d'Arcy), Ralph Sipperly (Slats Mulligan), Harry Tenbrook (Bascom), Lew Short (Capitaine McCarthy), Jerry, the Giant (Baby Tom).
1926 (22-8) THREE BAD MEN (Les Trois sublimes canailles). 9 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : John Stone d'après l'histoire « Over the Border » de Herman Whitaker. **Phot.** : George Schneiderman. **Interprétation** : George O'Brien (Dan O'Malley), Olive Borden (Lee Carlton), Lou Tellegen (Layne Hunter), J. Farrell McDonald (Mike Costigan), Tom Santschi (Bull Stanley), Frank Campeau (Spade Allen), George Harris (Joe Minsk), Jay Hunt (Vieux prospecteur), Priscilla Bonner (Millie Stanley), Otis Harlan (Zack Leslie), Walter Perry (Pat Monahan), Grace Gordon (Amie de Millie), Alec B. Francis (Rev. Calvin Benson), George Irving (Général Neville), Phyllis Haver (Prairie Beauty) et 15 000 figurants, 2 000 Indiens, 1 000 cavaliers.
1927 (23-1) UPSTREAM. 6 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Corp. **Scén.** : Randall H. Faye d'après l'histoire de Wallace Smith. **Phot.** : Charles G. Clarke. **Interprétation** : Nancy Nash, Earle Fox, Grant Withers, Judy King, Raymond Hitchcock, Lydia Yeamans, Emile Chautard, Ted McNamara, Sammy Cohen, Lilian Worth, Francis Ford, Jane Winton, Harry Bailey, Ely Reynolds.
1927 (12-9) MOTHER MACHREE (Maman de mon cœur). 7 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : William Fox (Fox Film Corp.). **Scén.** : Gertrude Orr d'après l'histoire de Rida Johnson Young. **Phot.**: Chester Lyons. **Mont.** : Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. **Interprétation** : Belle Bennett (Ellen McHugh), Philippe De Lacy (Brian McHugh, à 4 ans), Neil Hamilton (Brian McHugh), Pat Somerset (Robert De Puyster), Victor McLaglen (géant de Kilkenny), Ted McNamara (Harpist de Waxford), John MacSweeney (Prêtre irlandais), Eulalie Jensen (Rachel van Studdiford), Constance Howard (Edith Cutting), Ethel Clayton (Mrs. Cutting), William Platt (Pips), Jacques Rollens (Signor Bellini), Rodney Hildebrand (Brian McHugh Sr.), Robert Parrish, Joyce Wirard (Edith Cutting à quatre ans).
1928 (8-2) FOUR SONS / GRANDMA BERNLE LEARNS HER LETTERS (Les Quatre fils). 11 bob. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Corp. **Scén.** : Philip Klein d'après l'histoire « Grandma Bernle learns her letters » de I.A.R. Xylie. **Phot.** : George Schneiderman, Charles G. Clarke. **Mus.** : H.L. « Roxy » Rothafel, Erno Rapee. Theme « Little Mother » de Erno Rapee et Lee Pollack. **Mont.** : Margaret V. Clancy. **Interprétation** : Margaret Mann (Frau Bernle), James Hall (Joseph Bernle), Charles Morton (Johann Bernle), George Meeker (Andres Bernle), Francis X. Bushman, Jr. (Franz Bernle), June Collyer (Annabelle Bernle), Albert Gran (Le facteur), Earle Foxe (Major von Stomm), Frank Reicher (Le maître d'école), Jack Pennick (Ami américain de Joseph), Archiduc Leopold d'Autriche (Capitaine allemand), Hughie Mack, Wendell Franklin (James Henry), August Tollaire (Bourgmestre), Ruth Mix (Johann's Girl), L.J. O'Connor (Aubergiste), Michael Mark (Ordonnance de von Stromm).
1928 (13-5) HANGMAN'S HOUSE (La Maison du bourreau). 7 bob **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Corp. **Scén.** : Marion Orth d'après l'histoire de *Donn Byrne*. **Adapt.** : *Philip Klein* **Phot.** : George Schneiderman. **Mont.** : Margaret V. Clancy. **Titres** : Malcolm Stuart Boylan. **Interprétation** : Victor McLaglen (Citoyen Hogan), Hobart Bosworth (James O'Brien, Lord Chief Justice), June Collyer (Connaught O'Brien), Larry Kent (Dermott McDermott), Earle Fox (John Darcy), Eric Mayne (Colonel des légionnaires), Joseph Burke (Neddy Joe), Belle Stoddard (Anne McDermott), John Wayne.
1928 (12-12) NAPOLEON'S BARBER. 4 bo. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Corp. **Scén. et sujet** : Arthur Caésar. **Phot.** : George Schneiderman, Joseph August. **Titres** : Malcolm Stuart Boylan. **Interprétation** : Otto Matiesen (Napoléon), Frank Reicher (Le barbier), Natalie Golitzen (Joséphine), Helen Ware (Femme du barbier), Philippe De Lacy (Fils du barbier), Russell Powell (Le forgeron), D'Arcy Corrigan (Le tailleur), Michael Mark (Paysan), Buddy Roosevelt, Ervin Renard, Youcca Troubetzkoy, Joe Waddell (officiers français), Henry Herbert (soldat Bit).
1928 (25-11) RILEY THE COP. 67 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Co. **Scén. et sujet** : James Gruen, Fred Stanley. **Phot.** : Charles G. Clarke. **Mont.** : Alex Troffey. **Interprétation** : J. Farrell McDonald (James Riley the Cop), Louise Fazenda (Lena Krausmeyer), Nancy Drexel (Mary Coronelli), David Rollins (Smith), Harry Schultz (Hans Krausmeyer), Mildred Boyd (Caroline), Ferdinand Schumann-Heink (Julius), Tom Wilson (Sergent), Del Henderson (Juge


Otto Matiesen, Frank Reicher : « Napoleon's Barber », 1928.

Coronelli), Russell Powell (Kuchendorf), Otto H. Fries (conducteur de fiacre munichois), Billy Bevan (conducteur de fiacre parisien), Mike Donlin (Crook), Robert Parrish.
1928 (3-3) STRONG BOY (Le Costaud). 63 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Corp. **Scén.** : James K. McGuinness, Andrew Bennison, John McLain, d'après l'histoire de Frederick Hazlitt Brennan. **Phot.** : Joseph August. **Titres** : Malcolm Stuart Boylan. **Interprétation** : Victor McLaglen (William « Strong Boy » Bloss), Leatrice Joy (Mary McGregor), Clyde Cook (Pete), Slim Summerville (Slim), Kent Sanderson (Wilbur Watkins), Tom Wilson (chef des porteurs), Jack Pennick (porteur), Eulalie Jensen (Reine de Lisonia), David Torrence (Président des chemins de fer), J. Farrell McDonald (Augus McGregor), Dolores Johnson (Une vedette de cinéma), Douglas Scott (Wobby), Robert Ryan (porteur).
1929 (8-9) BLACK WATCH. 93 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fox Film Corp. **Scén.** : John Stone, James K. McGuinness d'après le roman de Talbot Mundy « King of the Khyber Rifles ». **Dial.** : James K. McGuinness. **Phot.** : Joseph August. **Mont.** : Alex Troffey. **Interprétation** : Victor McLaglen (Capitaine Donald King), Myrna Loy (Yasmani), Roy D'Arcy (Rewa Ghunga), Pat Somerset (Officier des Highlanders), David Rollins (Lt. Malcolm King), Mitchell Lewis (Mohammed Khan), Walter Long (Harrim Bey), David Percy (Officier des Highlanders), Lumsden Hare (Colonel), Cyril Chadwick (Major Twynes), David Torrence (Maréchal), Francis Ford (Major McGregor), Claude King, Frederick Sullivan, Joseph Diskay, Joyzelle, Richard Travers.
Remake par Henry King en 1954 « King of the Khyber Rifles ».
1929 (1-9) SALUTE. 86 mn. **Réal.** : John Ford, David Butler. **Prod.** : 20th Century-Fox. **Scén.** : John Stone d'après l'histoire de Tristram Trupper. **Dial.** : James Kevin McGuinness. **Phot.** : Joseph August. **Mont.** : Alex Troffey. **Titres** : Wilbur Morse Jr **Interprétation** : George O'Brien (Cadet John Randall), Helen Chandler (Nancy Wayne), Stepin' Fetchit (Smoke Screen), William Janney (Midshipman Paul Randall), Frank Albertson (Midshipman Albert Edward Price), Joyce Compton (Marion Wilson), Cliff Dempsey (Maj.-Gen. Somers USA), Lumsden Hare (Rear-Admiral Randall USN), David Butler (Navy Coach), Rex Bell (Cadet), John Breeden (Midshipman), Ward Bond, John Wayne (Deux joueurs de football).
1930 (9-2) MEN WITHOUT WOMEN (Hommes sans femmes). 77 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : 20th. Century-Fox. **Scén.** : Dudley Nichols d'après l'histoire de John Ford et J. Kevin McGuinness, « Submarine ». **Dial.** : Dudley Nichols. **Phot.** : Joseph August. **Mus.** : Peter Brunelli, Glen Knight. **Mont.** : Paul Weatherwax. **Interprétation** : Kenneth McKenna (« Burke »), Frank Albertson (« Price »), Paul Page (« Handsome »), Pat Somerset (Lt. Digby R.N.), Walter McGrail (Cobb), Stuart Erwin (Jenkins, le radio), Warren Hymer (Kaufman), J. Farrell McDonald (Costello), Roy Stewart (Capt. Carson), Warner Richmond (Lt. Commander Bridewell), Harry Tenbrook (Winkler), Ben Hendricks Jr. (Murphy), George Le Guere (Pollock), Charles Gerrard (Cdr. Weymouth), John Wayne, Robert Parrish.
1930 (11-5) BORN RECKLESS. 82 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : 20th. Century-Fox. **Scén.** : Dudley Nichols d'après le roman « Louis Beretti » de Dinald Henderson Clarke. **Dial.** : Dudley Nichols. **Phot.** : George Schneiderman. **Mont.** : Frank E. Hull. **Interprétation** : Edmund Lowe (Louis Beretti), Catherine Dale Owen (Joan Sheldon), Lee Tracy (Bill O'Brien), Marguerite *Churchill (Rosa Beretti)*, Warren Hymer (Big Shot), Pat Somerset (The Duke), William Harrigan (Good News Brophy), Frank Albertson (Frank Sheldon), Ferike Boros (Ma Beretti), J. Farrell McDonald (District Attorney), Paul Porcasi (Pa Beretti), Eddie Gribbon (Bugs), Mike Donlin (Fingy Moscovitz), Ben Bard (Joe Bergman), Paul Page (Ritzy Reilly), Joe Brown (Needle Beer Grogan), Roy Stewart, Ward Bond.
1930 (12-10) UP THE RIVER. 92 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : 20th. Century-Fox. **Scén.** : Maurine Watkins. **Sujet et dial.** : Maurine Watkins. **Phot.** : Joseph August. **Mont.** : Frank Hull. **Interprétation** : Spencer Tracy (Saint Louis), Warren Hymer (Dannemora Dan), Humphrey Bogart (Steve), Claire Luce (Judy), Joan Lawes (Jean), Sharon Lynn (Edith La Verne), George McFarlane (Jessup), Gaylord Pendleton (Morris), Morgan Wallace (Frosby), William Collier Sr., (Pop), Robert E. O'Connor (Le gardien), Louise McIntosh (Mrs. Massey), Edythe Chapman (Mrs. Jordan), Johnny Walker (Happy), Noel Francis (Sophie), Mildred Vincent (Annie), Wilbur Mack (Whiteley), Goodee Montgomery (Kit), Althea Henley (Cynthia), Carol Wines (Daisy Elmore), Adele Windsor (Minnie), Richard Keene (Dick), Elizabeth et Helen Keating (May et June), Robert Burns (Slim), John Swor (Clem), Pat somerset (Beauchamp), Joe Brown (Deputé Warden), *Harvey Clark* (Nash), Black and Blue (Slim and Klem).
1931 (29-3) SEAS BENEATH. 99 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : 20th. Century-Fox. **Scén.** : Dudley Nichols d'après l'histoire de James Parker Jr. **Dial.** : Dudley Nichols. **Phot.** : Joseph August **Mont.** : Frank E. Hull. **Interprétation** : George O'Brien (Commander Bob Kingsley USN), Marion Lessing (Anna M. Von Steuben), Warren Hymer (« Lug » Kaufman), William Collier Sr. (« Mugs » *O'Flaherty*), *John Loder (Franz Schilling)*, Walter C. Kelly (Chief Mike Costello), Walter McGrail (Joe Cobb), Henry Victor (Ernst Von Steuben, Cdt du U-Boot 172), Mona Maris (Lolita),

Filmographie

Larry Kent (Lt. McGregor), Gaylord Pendleton (Enseigne Dick Cabot), Nat Pendleton (« Butch » Wagner), Harry Tenbrook (Winkler), Terry Ray (Reilly), Hans Furberg (Fritz Kampf, 2nd officer U-172), Ferdinand Schumann-Heinke (Adolph Brucker, engineer U-172), Francis Ford (Trawler captain), Kurt Furberg (Hoffman), Ben Hall (Harrigan), Harry Weil (Levinsky), Maurice Murphy (Merkel).

1931 (20-9) THE BRAT. 81 mn. **Réal.** :



Alice Brady, Arleen Whelan, Henry Fonda : « Young Mr Lincoln », 1939.

John Ford. **Prod.** : 20th. Century-Fox. **Scén.** : Sonya Levien, S.N. Behrman d'après la pièce de Maude Fulton. **Dial.**: Sonya Levien, S.N. Behrman, Maude Fulton. **Phot.** : Joseph August. **Mont.** : Alex Troffey. **Interprétation** : Sally O'Neil (La jeune fille pauvre), Alan Dinehart (McMillan Forester), Frank Albertson (Stephen Forester), Virginia Cherrill (Angela), June Collyer (Jane), J. Farrell McDonald (Timson), William Collier Sr. (Le juge), Margaret Mann (Logeuse), Albert Gran (L'évêque), Mary Forbes (Mrs. Forester), Louise McIntosh (Lena).

1931 (13-12) ARROWSMITH (Arrowsmith). 108 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Samuel Goldwyn (United Artists). **Scén.** : Sidney Howard d'après le roman de Sinclair Lewis **Dial.** : Sidney Howard. **Phot.** : Ray June. **Déc.** : Richard Day (a d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Hugh Bennett. **Interprétation** : Ronald Colman (Dr Martin Arrowsmith), Helen Hayes (Leora), A.E. Anson (Prof. Gottlieb), Richard Bennett (Sondelius), Claude King (Dr. Tubbs), Beulah Bondi (Mrs. Tozer), Myrna Loy (Joyce Lenyon), Russell Hopton (Terry Wickett), De Witt Jennings (Mr Tozer), John Qualen (Henry Novak), Adele Watson (Mrs. Novak), Lumsden Hare (Sir Robert Fairland), Bert Roach (Bert Tozer), Charlotte Henry (Une jeune fille), Clarence Brooks (Oliver Marchand), David Landau, James Marcus, Alec B. Francis, Sidney McGrey, Florence Britton, Bobby Watson, Walter Downing (City Clerk).

1932 (3-11) AIR MAIL (Tête brûlée). 83 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Carl Laemmle Jr. (Universal). **Scén.** : Dale van Every, Lt. Com. Frank W Wead (U S N R.) d'après l'histoire « Air Mail » de Frank Wead. Phot. : Karl Freund. **Eff. spé.** : John P. Fulton. **Interprétation** : Pat O'Brien (Duke Talbot, Ralph Bellamy (Mike Miller), Gloria Stuart (Ruth Barnes), Lillian Bond (Irene Wilkins), Russell Hopton (« Dizzy » Wilkins), Slim Summerville (« Slim » Mc Cune), Frank Albertson (Tommy Bogan), Leslie Fenton (Tony Dressel), David Landau (« Pop »), Tom Corrigan (« Sleepy » Collins), William Daly (« Tex » Lane), Hans Furberg (« Heinie » Kramer), Lew Kelly (Pochard), Frank Beal, Francis Ford, James Donlan, Louise Mc Intosh, Katherine Perry (Cinq passagers), Beth Milton (Plane Attendant), Edmund Burns (Radio Announcer), Charles de la Montte, Lieut. Pat Davis (Deux passengers plane pilots), Enrico Caruso Jr., Jim Thorpe, Billy Thorpe, Alene Carroll, Jack Pennick.

1932 (8-12) FLESH (Une femme survint) 95 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.**: Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén.** : Leonard Praskins, Edgar Allan Woolf d'après l'histoire d'Edmund Goulding. **Dial.** : Moss Hart. **Phot.** : Arthur Edeson **Mont.** : William S. Gray. **Interprétation** : Wallace Beery (Polikai), Karen Morley (Lora), Ricardo Cortez (Nicky), Jean Hersholt (Mr. Herman), John Millan (Joe Willard), Vince Barnett (Comedy waiter), Herman Bing (Pepi), Edward Brophy (Dolan), Greta Meyer (Mrs. Herman), Ward Bond, Nat Pendleton.

1933 (17-7) PILGRIMAGE (Deux femmes). 90 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : 20th Century-Fox. **Scén.** : Philip Klein, Barry Conners, d'après l'histoire de I.A.R. Wylie **Dial. dir.** : William Collier sr. **Dial.** : Dudley Nichols. Phot. : George Schneiderman. **Mus.** : R.H. Bassett **Mont.** : Louis R. Loeffler. **Son** : W.W. Lindsay Jr. **Déc.** : William Darling. **Cost.** : Earl Luick. **Ass.** : Ed O'Fearna. **Interprétation** : Henriette Grosman (Hannah Jessop), Heather Angel (Suzanne), Norman Foster (Jim Jessop), Marian Nixon (Mary Saunders), Maurice Murphy (Gary Worth), Lucille Laverne (Mrs. Hatfield), Charley Grapewin (Dad Saunders), Hedda Hopper (Mrs. Worth), Robert Warwick (Major Albertson), Betty Blythe (Janet Prescot), Francis Ford (Maire), Louise Carter (Mrs. Rogers), Jay Ward (Jim Saunders), Frances Rich (Nurse), Adele Watson (Mrs. Simms).

1933 (31-8) DOCTOR BULL. 76 mn. **Réal.** : John Ford. Prod. : 20th. Century-Fox **Scén.** : Paul Green d'après l'histoire de James Gould Cozzens « The Last Adam ». **Dial.** : James Storm. **Phot.** : George Schneiderman. **Mus.** : Samuel Kaylin. **Interprétation** : Will Rogers (Dr Bull), Marian Nixon (May Tripping), Berton Churchill (Herbert Banning), Louise Dresser (Mrs Banning), Howard Lally (Joe Tripping), Rochelle Hudson (Virginia Banning), Vera Allen (Janet Carmaker), Tempe Pigott (Grandma), Elizabeth Patterson (Tante Patricia), Ralph Morgan (Dr. Verney), Andy Devine (Larry Ward), Nora Cecil (Tante Emily), Patsy O'Byrne (Susan), Effie Ellsler (Tante Myra), Veda Buckland (Mary), Helen Freeman (Helen Upjohn), Robert Parrish.
Premier titre : « Life's Worth Living ».

1934 (9-2) THE LOST PATROL (La Patrouille perdue). 74 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Merian C. Cooper, Cliff Reid (Radio Keith Orpheum). **Scén.** : Dudley Nichols, Garrett Fort d'après l'histoire « Patrol » de Philip McDonald. **Phot** : Harold Wenstrom. **Déc.** : Van Nest Polglase, Sidney Ullman (a.d). **Mus.** : Max Steiner. **Mont.** : Paul Weatherwax. **Interprétation** : Victor McLaglen (Le sergent), Boris Karloff (Sanders), Wallace Ford (Morelli), Reginald Denny (George Brown) J.M. Kerrigan (Quincannon), Billy Bevan (Herbert Hale) Alan Hale (Cook), Douglas Walton (Pearson), Sammy Stein (Abelson), Brandon Hurst (Bell), Howard Wilson (Aviateur), Paul Hanson (Mackay), Francis Ford, Neville Clark (Lt. Hawkins).

1934 (30-6) THE WORLD MOVES ON (Le Monde en marche). 90 mn **Réal.** : John Ford **Prod.** : Winfield Sheehan (20 th Century-Fox). **Scén. et sujet** : Reginald C. Berkeley. **Phot.** : George Schneiderman. **Déc.** : William Darling (a.d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Max Steiner, Louis de Francesco, R. H Bassett, David Buttolph, Hugo Friedhofer, George Gershwin. **Cos.** : Rita Kaufman. **Lyric** : « Should she desire me not » par Franchot Tone, « Ave Maria » de Charles Gounod par Jose Mojica **Interprétation** : Madeleine Carroll (Mrs. Warburton - 1824/Mary Warburton - 1914), Franchot Tone (Richard Girard (1824-1914) Lumsden Hare (Gabriel Warburton - 1824/Sir John Warburton - 1914), Raul Roulien (Carlos Girard - 1824/Henri Girard - 1914), Reginald Denny (Erik Von Gerhardt), Siegfried Rumann (Baron Von Gerhardt), Louise Dresser (Baronne Von Gerhardt), Stepin Fetchit (Dixie), Dudley Digges (Mr Manning), Frank Melton (John Girard - 1824), Brenda Fowler (Mrs. Girard - 1824), Russell Simpson (Notaire - 1824), Walter McGrail (Duelliste français - 1824), Marcelle Corday (Mme Girard - 1824), Charles Bastin (Jacques Girard - 1914), Barry Norton (Jacques Girard - 1929), George Irving (Charles Girard - 1914), Ferdinand Schumann Heink (Fritz Von Gerhardt), Georgette Rhodes (Jeanne Girard - 1914), Claude King (Braithwaite), Ivan Simpson (Clumber), Frank Moran (Culbert), Jack Pennick (Le légionnaire, servant de la mitrailleuse), Francis Ford (Un légionnaire), Torben Meyer (Chambellan allemand - 1914).
Certains plans des scènes de bataille du film ont été réutilisés dans « The Road to Glory » de Howard Hawks.

1934 (18-8) JUDGE PRIEST. 80 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : 20th Century-Fox. **Scén.** : Dudley Nichols, Lamar Trotti, d'après l'histoire « Judge Priest » de Irvin S. Cobb. **Phot.** : George Shneiderman. **Mus.** : Samuel Kaylin. **Interprétation** : Will Rogers (Juge Priest), Henry B Walthall (Pasteur Ashby Brand), Tom Brown (Jerome Priest), Anita Louise (Ellie May Gillespie), Hattie McDaniel (Tante Dilsy), Berton Churchill (Sénateur Horace K. Maydew), David Landau (Bob Gillis), Rochelle Hudson (Virginia Maydew), Stepin' Fetchit (Jeff Poindexter), Frank Melton (Flem Talley), Roger Imhof (Billy Gaynor), Charles Grapewin (Sgt. Jimmy Bagby), Francis Ford (Juré nº 12), Brenda Fowler (Mrs. Caroline Priest), Paul McAllister (Doc Lake), Matt Mc Hugh (Gabby Rives), Louis Mason (Shérif Birdsong), Hy Meyer (Herman Feldsburg), Robert Parrish.

1935 (15-2) THE WHOLE TOWN'S TALKING (Toute la ville en parle). 95 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Lester Cowan (Columbia). **Scén.** : Jo Swerling, Robert Riskin d'après le roman de W.R. Burnett. **Phot.** : Joseph August. **Mont.** : Viola Lawrence. **Ass.** : Wilbur Mc Gaugh. **Interprétation** : Edward G. Robinson (Arthur Ferguson Jones/« Killer » Mannion), Jean Arthur (Miss Clark, « Cymbeline »), Wallace Ford (Mr. Healy), Arthur Byron (Mr. Spencer), Arthur Hohl (Det. Sgt Michael Boyle), Donald Meek (Mr. Hoyt), Paul Harvey (J.G. Carpenter), Edward Brophy (« Bugs » Martin), J. Farrell McDonald (Directeur de la prison), Etienne Girardot (Mr. Seaver), Joseph Sawyer, Francis Ford, Robert Parrish, James Donlan (Howe), John Wray (Henchman), Effie Ellsner (Tante Agatha), Robert Emmett O'Connor (Lieutenant de Police).



Wallace Ford, Alan Hale, Boris Karloff, Reginald Denny, Victor McLaglen, J.M. Kerrygan : « The Lost Patrol », 1934.

1935 (1-5) THE INFORMER (Le Mouchard). 91 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Ford, Cliff Reid (Radio Keith Orpheum). **Scén.** : Dudley Nichols d'après le roman de Liam O'Flaherty. **Phot.** : Joseph August. **Déc.** : Van Nest Polglase, Charles Kirk (a d.), Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Max Steiner. **Mont.** : George Hively. **Cos.** : Walter Plunkett **Interprétation** : Victor McLaglen (Gypo Nolan), Heather Angel (Mary McPhillip), Preston Foster (Dan Gallagher), Margot Grahame (Kattie Madden). Wallace Ford (Frankie McPhillip), Una O'Connor (Mrs. McPhillip), J.M. Kerrigan (Terry), Joseph Sawyer (Bartley Mulholland), Neil Fitzgerald (Tommy Connor), Donald Meek (Pat Mulligan), D'Arcy Corrigan (L'aveugle), Leo McCabe (Donahue), Gaylord Pendleton (Daley), Francis Ford (« Judge » Flynn), May Boley (Mrs. Betty), Grizelda Hervey (La fille soumise), Dennis O'Dea (Le chanteur des rues), Jack Mulhall (Homme de garde), Robert Parrish (Un soldat), Clyde Cook, Barlowe Borland, Frank Moran, Arthur McLaglen.

1935 (25-7) STEAMBOAT ROUND THE BEND. 96 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Sol M. Wurtzel. (20th Century-Fox). **Scén.** : Dudley Nichols, Lamar Trotti d'après l'histoire de Ben Lucien Burman. **Phot.** : George Schneiderman. **Déc.** : William Darling, Albert Hogsett (a.d.). **Ass.** : Eddie O'Fearna. **Mus.** : Samuel Kaylin. **Mont.** : Alfred de Gaetano. **Casting** : Al Smith. **Sc. clerk** : Stanley Scheuer. **Cam.** : James Gordon, Paul Lockwood. **Interprétation** : Will Rogers (Dr. John Pearly), Anne Shirley (Fleety Belle), Eugene Pallette (Shérif Rufe Jeffers), John McGuire (Duke), Berton Churchill (Le nouveau Moïse), Stepin' Fetchit (George Lincoln Washington), Francis Ford (Efe), Roger Imhof (Pappy), Raymond Hatton (Matt Abel), Hobert Bosworth (Le chapelain), Louis Mason (Organisateur de la course de bateaux), Charles B. Middleton (Père de Fleety), Si Jenks (Un pochard sur le bateau), Jack Pennick (Un meneur dans l'attaque du bateau), Irvin S. Cobb (Capitaine Eli).
Titre de tournage : « Steamboat Bill ».

1936 (13-2) THE PRISONER OF SHARK ISLAND (Je n'ai pas tué Lincoln). 95 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck, Nunnally Johnson (ass.) (20th Century-Fox). **Scén.** : Nunnally Johnson d'après l'histoire du docteur Samuel A. Mudd. **Phot.** : Bert Glennon. **Déc.** : William Darling (a.d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Louis Silvers. **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Ed O'Fearna. **Cos.** : Gwen Wakeling. **Interprétation** : Warner Baxter (Dr. Samuel A Mudd), Gloria Stuart (Mrs. Peggy Mudd), Claude Gillingwater (Col Dyer), Arthur Byron (Mr. Ericson), O P. Heggie (Dr. McIntyre), Harry Carey (Cdt. de Fort Jefferson, « Shark Island »), Francis Ford (caporal O'Toole), John Carradine (Sgt. Rankin), Frank McGlynn Sr. (Abraham Lincoln), Douglas Wood (Gen. Ewing), Joyce Kay (Martha Mudd), Fred Kohler Jr. (Sgt. Cooper), Francis McDonald (John Wilkes Booth), John Mc Guire (Lt. Lovell), Ernest Whitman (Buckland Montmorency « Buck » Tilford), Paul Fix (David Herold), Frank Shannon (Holt), Leila McIntyre (Mrs. Abraham Lincoln), Etta McDaniel (Rosabelle Tilford), Arthur Loft (Carpetbagger), Paul McVey (Gen Hunter), Maurice Murphy (Ordonnance), Jack Pennick (Soldat qui fait des signaux avec les drapeaux), J.M. Kerrigan (Juge Maiben), Whitney Bourne, Robert Parrish.

1936 (24-7) MARY OF SCOTLAND (Mary Stuart). 123 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Pandro S. Berman (Radio Keith Orpheum) **Scén.** : Dudley Nichols d'après la pièce de Maxwell Anderson. **Phot.** : Joseph August. **Déc.** : Van Nest Polglase, Carroll Clark (a.d.), Darrell Silvera (s.d.). **Mus.** : Max Steiner. **Mont.** : Jane Loring, Robert Parrish (ass). **Eff. spé.** : Vernon L. Walker. **Ass.** : Edward Donahue. **Cos.** : Walter Plunkett **Interprétation** : Katharine Hepburn (Mary Stuart), Fredric March (Bothwell), Florence Eldridge (Elizabeth



Francis Ford, Warner Baxter, John Carradine : « The Prisoner of Shark Island », 1936.

d'Angleterre), Douglas Walton (Darnley), John Carradine (David Rizzio), Monte Blue (Messager), Jean Fenwick (Mary Seton), Robert Barrat (Morton), Gavin Muir (Leicester), Ian Keith (James Stuart Moray), Moroni Olsen (John Knox), Donald Crisp (Huntley), William Stack (Ruthwen), Molly Lamont (Mary Livingston), Walter Byron (Sir Francis Walsingham), Ralph Forbes (Randolph), Alan Mowbray (Trockmorton), Freida Inescort (Mary Beeton), David Torrence (Lindsay), Anita Colby (Mary Fleming), Lionel Belmore (Un pêcheur anglais), Doris Lloyd (Sa femme), Bobby Watson (Son fils), Lionel Pape (Burghley), Ivan Simpson, Murray Kinnell, Lawrence Grant, Nigel DeBrulier, Barlowe Borland (Juges anglais au procès), Alec Craig (Donal), Mary Gordon (Nurse), Wilfred Lucas (Lexington), Leonard Mudie (Maitland), Brandon Hurst (Arian), D'Arcy Corrigan (Kirkcaldy), Frank Baker (Douglas), Cyril McLaglen (Faudoncide), Robert Warwick (Sir Francis Knellys), Earle Foxe (Duc de Kent) Wyndham Standing (Sergent anglais), Gaston Glass (Chatelard), Neil Fitzgerald (Noble anglais), Paul McAllister (Du Croche).

1936 (26-12) THE PLOUGH AND THE STARS (Révolte à Dublin). 72 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Cliff Reid, Robert Sisk (Radio Keith Orpheum). **Scén.** : Dudley Nichols d'après la pièce de Sean O'Casey **Phot.** : Joseph August. **Déc.** : Van Nest Polglase (a.d.). **Mus.** : Nathaniel Shilkret. **Mont.** : George Hively. **Interprétation** : Barbara Stanwyck (Mora Clitheroe), Preston Foster (Jack Clitheroe), Barry Fitzgerald (Fluther Good), Dennis O'Dea (The Covey), Eileen Crowe (Bessie Burgess), Arthur Shields (Padraic Pearse), Erin O'Brien Moore (Rosie Redmond), Brandon (Hurst (Sgt. Tinley), F.J McCormick (Capt. Brennon), Una O'Connor (Maggie Cogan), Moroni Olsen (Gen Connolly), J.M. Kerrigan (Peter Flynn), Neil Fitzgerald (Lt. Kangon), Bonita Granville (Mollser Gogan), Cyril McLaglen (Corporal Stoddard), Robert Homans (Barman), Mary Gordon (Première femme), Mary Quinn (Deuxième femme), Lionel Pape (L'Anglais), Gaylord Pendleton (I.C.A.), Michael Fitzmaurice (I.C.A.), Doris Lloyd, D'Arcy Corrigan, Wesley Barry.

1937 (30-7) WEE WILLIE WINKIE (La Mascotte du régiment). 99 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck, Gene Markey (20th Century-Fox). **Scén.** : Ernest Pascal, Julian Josephson d'après l'histoire de Rudyard Kipling. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Thomas Little (s d). **Mus.** : Louis Silvers, Alfred Newman (D). **Mont.** : Walter Thompson. **Interprétation** : Shirley Temple (Priscilla Williams), Victor McLaglen (Sgt. Mac Duff), C. Aubrey Smith (Col. Williams), June Lang (Joyce Williams), Michael Whalen (Lieut. « Coppy » Brandes), Cesar Romero (Khoda Khan), Constance Collier (Mrs. Allardyce), Douglas Scott (Mott), Gavin Muir (Capt. Bibberbeigh), Willie Fung (Mohammed Dihn), Brandon Hurst (Bagby), Lionel Pape (Maj. Allardyce), Clyde Cook (Pipe Major Sneatn), Lauri Beatty (Elsi Allardyce), Lionel Braham (Maj. Gen Hammond), Mary Forbes (Mrs. MacMonachie), Cyril McLaglen (Corporal Tummel), Pat Somerset (Officier), Hector Sarno (Conducteur).

1937 (24-12) THE HURRICANE (Hurricane). 102 mn. **Réal.** : John Ford. **Seconde équipe** : Stuart Heisler. **Prod.** : Samuel Goldwyn, Merritt Hulburd (United Artists) **Scén.** : Dudley Nichols. Oliver H.P. Garrett d'après le roman de Charles Nordhoff et James Norman Hall. **Phot.** : Bert Glennon, Archie Stout (S.E.). **Déc.** : Richard Day (a.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Llyod Nosler. **Cos.** : Omar Kiam. **Eff. spé.** James Basevi, Ray Binger. **Ass.** : Wingate Smith. **Interprétation** : Dorothy Lamour (Marama), Jon Hall (Terangi), Mary Astor (Mrs. DeLaage), C. Aubrey Smith (Le Père Paul), Thomas Mitchell (Dr. Kerseint), Raymond Massey (Mr. DeLaage), John Carradine (Gardien), Jerome Cowan (Capt. Nagle), Al Kikume (Chef Meheir), Kuulei DeClercq (Tita), Layne Tom Jr. (Mako), Mamo Clark (Hitia), Movita Castenada (Arai), Reri (Reri), Francis Kaai (Tavi), Pauline Steele (Mata), Flora Hayes (Mama Rua), Mary Shaw (Marunga), Spencer Charters (Juge), Roger Drake (Capitaine des gardes), Inez Courtney (Fille sur le bateau), Paul Strader.

1938 (11-3) THE ADVENTURES OF MARCO POLO (Les Aventures de Marco Polo). 100 mn. **Réal.** : Archie Mayo, John Ford (non crédité). **Prod.** : Samuel Goldwyn, George Haight (ass.) (United Artists). **Scén.** : Robert E. Sherwood d'après l'histoire de N A. Pogson. **Phot.** : Rudolph Mate. **Déc.** : Richard Day (a.d.). **Mus.** : Alfred Newman, Hugo Friedhofer. **Mont.** : Fred Allen. **Eff. spé.** : James Basevi. **Interprétation** : Gary Cooper (Marco Polo), Sigrid Gurie (Princess Kukachin), Basil Rathbone (Ahmed), Ernest Truex (Binguccio), Alan Hale (Kaidu), George Barbier (Kublai Khan), Binnie Barnes (Nazama), Lana Turner (servante de Nazama), Stanley Fields (Bayan), Harold Huber (Tostai), H.B. Warner (Chen Tsu), Eugene Hoo (fils de Chen Tsu), Helen Quan (fille de Chen Tsu), Soo Young (femme de Chen Tsu), Mrs Ng (mère de Chen Tsu), Lotus Liu (Visahka), Ferdinand Gottschalk (ambassadeur de Perse), Henry Kolker (Nicolo Polo), Hale Hamilton (Maffeo Polo), Robert Craig (Camberlain), Granville Bates, Réginald Barlowe, Theodore von Eltz (hommes d'affaires vénitiens), Diane Toy (Kaidu entertainer), Harry Kapua (garde de Kaidu). Greta Granstadt (servante de Kaidu), Harry Cording, Dick Rich, Joe Woody, Leo Fielding (quatre officiers de Kaidu).

John Ford déclare lui-même avoir réalisé une partie des séquences d'action et des extérieurs du film.

1938 (29-4) FOUR MEN AND A PRAYER (Quatre hommes et une prière). 85 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck, Kenneth McGowan (ass.) (20th Century-Fox). **Scén.** : Richard Sherman, Sonya Levien, Walter Ferris d'après l'histoire de David Gareth. **Phot.** : Ernest Palmer **Déc.** : Bernard Herzbrun, Rudolph Sternad (a.d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Louis Silvers, Ernst Toch (Thème principal). **Mont.** : Louis R. Loeffler. **Cos.** : Royer. **Interprétation** : Loretta Young (Lynn Cherrington), Richard Greene (Jeffrey Leigh), George Sanders (Wyatt Leigh), David Niven (Christopher Leigh), William Henry (Rodney Leigh), Charles Aubrey Smith (Col. Loring Leigh), J. Edward Bromberg (Gen Torres), Alan Hale (Farnoy), John Carradine (General Adolfo Arturo Sebastian), Reginald Denny (Douglas Loveland), Berton Churchill (Martin Cherrington), Claude King (General Bryce), John Sutton (Capitaine Drake), Barry Fitzgerald (Mulcahy), Cecil Cunningham (Pyer), Frank Baker (Avocat de la défense), Frank Dawson (Mullins), Lina Basquette (Ah-Nee), William Stack (Avocat de l'accusation), Harry Hayden (Secrétaire de Cherrington), Winter Hall (Juge), Will Stanton (badaud), Lionel Pape (Coroner), Brandon Hurst (Jury foreman), John Spacy, C. Montague Shaw (avocats).

1938 (25-11) SUBMARINE PATROL (Patrouille en mer). 95 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck, Gene Markey (ass.) (20th Century-Fox). **Scén.** : Rian James, Darrell Ware, Jack Yellen d'après l'histoire « The Splinter Fleet » de John Milholland. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : William Darling, Hans Peters (a.d.), Thomas Little (s.d) **Mus.** : Arthur Lange. **Mont.** : Robert Simpson. **Cos.** : Gwen Wakeling. **Interprétation** : Richard Greene (Perry Townsend III), Nancy Kelly (Susan Leeds), Preston Foster (Lt. John C. Drake) George Bancroft (Captain Leeds), Slim Summerville (Ellsworth Ficketts. « Spotts »), Joan Valerie (Anne), John Carradine (Mc



Russell Simpson, Henry Fonda : « The Grapes of Wrath », 1940.

Allison), Warren Hymer (Rocky Haggerty), Henry Armetta (Luigi), Douglas Fowley (Brett), J. Farrell McDonald (Quincannon), Dick Hogan (Johnny), Maxie Rosenbloom (Sgt. Joe Duffy), Ward Bond (Olaf Swanson), Robert Lowery (Sparks), Charles Tannen (Kelly), George E. Stone (Irving), Moroni Olsen (Capt. Wilson), Jack Pennick (Guns McPeck), Elisha Cook Jr. (« Professor » Pratt), Harry Strang (Grainger), Charles Trowbridge (Amiral Joseph Maitland), Victor Varconi (Chaplain), Murray Alper (Marin), E.E. Clive.

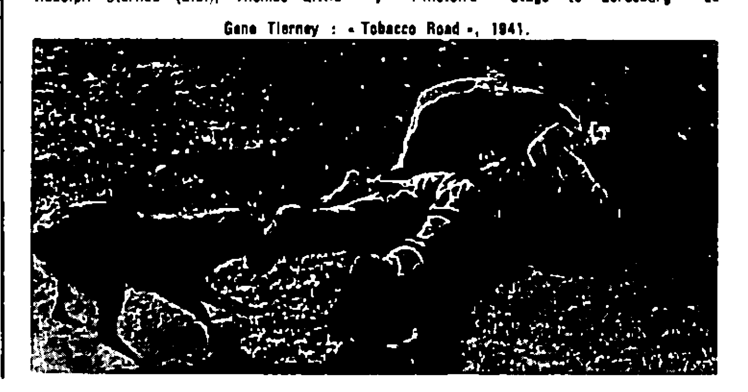
1939 (3-3) STAGECOACH (La Chevauchée fantastique). 96 mn. **Réal.** : John Ford. **S.E.** : Yakima Canutt. **Prod.** : Walter Wanger, W. Frank Harling (United Artists). **Scén.** : Dudley Nichols d'après l'histoire « Stage to Lordsburg » de Ernest Haycox. **Phot.** : Bert Glennon, Ray Binger. **Déc.** : Alexander Toluboff (a.d.), Wiard B. Ihenen (s.d.). **Mus.** : Richard Hageman, W. Franke Harling, John Leipold, Leo Shuken, Louis Gruenberg, Boris Morros (S). **Mont.** : Dorothy Spencer, Otho Lovering, Walter Reynolds. **Ass.** : Wingate Smith. **Cos.** : Walter Plunkett. **Interprétation** : John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), John Carradine (Hatfield), Thomas Mitchell (Dr. Josiah Boone), Andy Devine (Buck), Donald Meek (Samuel Peacock), Louise Platt (Lucy Mallory), Tim Holt (Lt. Blanchard), George Bancroft (Curly Wilcox), Berton Churchill (Henry Gatewood), Chris Pin Martin (Chris), Elvira Rios (Yakima, sa femme), Francis Ford (Billy Pickett), Marga Daighton (Mrs. Pickett), Kent Odell (Billy Pickett Jr.), Yakima Canutt (Un éclaireur), Chief Big Tree (Eclaireur indien), Harry Tenbrook (Télégraphiste), Jack Pennick (Jerry, le barman), Paul McVey (Agent Express), Cornelius Keefe (Capt. Whitney), Florence Lake (Mrs. Nancy Whitney), Louis Mason (Second Shérif), Brenda Fowler (Mrs. Gatewood), Walter McGrail (Capt. Sickel), Vester Pegg (Ike Plummer), William Hoffer (Sergent), Bryant Washburn (Capt. Simmons), Nora Cecil (Logeuse du Dr. Boone), Helen Gibson, Dorothy Annleby (Filles du dancing), Buddy Roosevelt, Bill Cody (Ranchers), Joseph Rickson, (Luke Plummer), Tom Tyler (Hank Plummer), Chief White Horse (Indian Leader), Duke Lee (Shérif de Lordsburg), Mary Kathleen Walker (Le bébé de Lucy, âgé de deux jours et demi) Ed Brady, Steve Clemente, Theodore Larch, Fritzi Brunette, Leonard Trainor, Chris Phillips, Tex Driscoll, Teddy Billings, John Eckert, Al Lee, Jack Mohr, Patsy Doyle, Wiggie Blowne, Margaret Smith.

Remake par Gordon Douglas en 1965 sous le même titre.

1939 (9-6) YOUNG MISTER LINCOLN (Vers sa destinée). 100 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck, Kenneth McGowan (ass.) (20th Century-Fox). **Scén.** : Lamar Trotti. **Phot.** : Bert Glennon. **Déc.** : Richard Day, Mark Lee Lirk (a.d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Walter Thompson. **Cos.** : Royer. **Interprétation** : Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Arleen Whelan (Hannah Clay), Eddie Collins (Efe Turner), Pauline Moore (Ann Rutlege), Richard Cromwell (Matt Clay), Ward Bond (John Palmer Cass), Donald Meek (John Felder), Spencer Charters (Juge Herbert A. Bell), Eddie Quillan (Adam Clay), Judith Dickens (Carrie Sue), Milburn Stone (Stephen A. Douglas), Cliff Clark (Shérif Billings), Robert Lowery (Juré), Charles Tannen (Ninian Edwards), Francis Ford (Sam Boone), Fred Kohler Jr. (Scrub White), Kay Linaker (Mrs. Edwards), Russell Simpson (Woolridge), Charles Halton (Hawthorne), Edwin Maxwell (John T. Stuart), Robert Homans (Mr. Clay), Jack Kelly (Matt Clay, enfant), Dicky Jones (Adam Clay, enfant), Harry Tyler (Le coiffeur), Louis Mason (Le greffier), Jack Pennick (Big Buck), Steven Randall (Un juré), Clarence Wilson, Elizabeth Jones.

1939 (10-11) DRUMS ALONG THE MOHAWK (Sur la piste des Mohawks). 103 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** :

Gene Tierney : « Tobacco Road », 1941.



Filmographie

Darryl F. Zanuck, Raymond Griffith (ass.) (20th Century-Fox). **Scén.** : Lamar Trotti, Sonya Levien d'après le roman de Walter Edmonds. **Phot.** : Bert Glennon, Ray Rennahan (Technicolor). **Déc.** : Richard Day, Mark Lee Kirk (a d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Robert Simpson. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Cos.** : Gwen Wakeling.



Maureen O'Hara : « Rio Grande », 1950.

Interprétation : Claudette Colbert (Lana Borst Martin), Henry Fonda (Gilbert Martin), Edna May Oliver (Mrs. Mc Klennan), Eddie Collins (Christian Reall), John Carradine (Caldwell), Dorris Bowdon (Mary Reall), Jessie Ralph (Mrs. Weaver), Arthur Shields (Father Rosenkranz), Robert Lowery (John Weaver), Roger Imhof (General Nicholas Herkimer), Francis Ford (Joe Boleo), Ward Bond (Adam Hartmann), Kay Linaker (Mrs. Demooth), Russell Simpson (Dr. Petry), Chief Big Tree (Blue Back), Spencer Charters (Fisk, l'aubergiste), Arthur Aysleworth (George), Si Jenks (Jacobs), Jack Pennick (Amos), Charles Tannen (Robert Johnson), Paul McVey (Capitaine Mark Demooth), Elizabeth Jones (Mrs. Reall), Lionel Pape (Général), Clarence Wilson (Paymaster), Edwin Maxwell (Le pasteur), Clara Blandick (Mrs. Borst), Beulah Hall Jones (Daisy), Robert Greig (Mr. Borst), Mae Marsh.

Nombreux stock-shots du film dans « Mohawk » (Kurt Neumann, 1956), notamment la course de Fonda.

1940 (15-3) THE GRAPES OF WRATH (Les Raisins de la colère) 129 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck, Nunnally Johnson, John Ford (20th Century-Fox). **Scén.** : Nunnally Johnson d'après le roman de John Steinbeck. **Phot.** : Gregg Toland. **Déc.** : Richard Day, Mark-Lee Kirk (a.d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Robert Simpson. **Ass.** : Eddie O'Fearna. **Cons. tech.** : Tom Collins. **Cos.** : Gwen Wakeling. Thème « Red River Valley » joué à l'accordéon par Dan Borzage. **Interprétation** : Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Casey), Charles Grapewin (Grampa Joad), Dorris Bowdon (Rosesharn), Russell Simpson (Pa Joad), O.Z. Whitehead (Al.), John Qualen (Muley), Eddie Quillan (Connie), Zeffie Tilbury (Grandma Joad), Frank Sully (Noah), Frank Darien (Oncle John), Darryl Hickman (Winfield), Shirley Mills (Ruth Joad), Grant Mitchell (Gardien), Ward Bond (Policier), Frank Faylen (Tim), Joe Sawyer (Comptable), Harry Tyler (Bert), Charles B. Middleton (Conducteur du convoi), John Arledge (Davis), Hollis Jewell (Fils de Muley), Paul Guilfoyle (Floyd), Charles D. Brown (Wilkie), Roger Imhof (Thomas), William Pawley (Bill), Arthur Aysleworth (Père), Charles Tannen (Joe), Selmar Jackson (Inspecteur), Eddie C. Waller (Propriétaire), David Hughes (Frank), Cliff Clark (Homme de la ville), Adrian Morris (Agent), Robert Homans (Spencer), Irving Bacon (Conducteur), Kitty McHugh (Mae), Mae Marsh, Francis Ford, Jack Pennick.

1940 (22-11) THE LONG VOYAGE HOME (Les Hommes de la mer/Le Long Voyage). 105 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Walter Wanger, John Ford (United Artists/Argosy Prod.). **Scén.** : Dudley Nichols d'après quatre pièces d'Eugène O'Neill : « Moon of the Caribbees », « In the Zone », « Bound East for Cardiff » et « Long Voyage Home ». **Phot.** : Gregg Toland. **Déc.** : James Basevi (a.d.), Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Richard Hageman. **Mont.** : Sherman Todd. **Eff. spé.** : Ray Binger, R.T. Layton. **Interprétation** : Thomas Mitchell (Aloysius Driscoll), John Wayne (Ole Olsen), Ian Hunter (Thomas Fenwick, « Smitty »), Barry Fitzgerald (Cocky), Wilfred Lawson (*Capitaine*), Mildred Natwick (Freda), John Qualen (Axel Swanson), Ward Bond (Yank), Joe Sawyer (Davis), Arthur Shields (Donkeyman), J.M. Kerrigan (Crimp), David Hughes (Scotty), Billy Bevan (Joe), Cyril McLaglen (Le second), Robert E. Perry (Paddy), Jack Pennick (Johnny Bergman), Constantin Frenke (Narvey), Constantin Romanoff (*Le grand Frank*), *Dan Borzage* (*Tim*), Harry Tenbrook (Max), Douglas Walton (Second Lieu). Raphaela Ottiano (Fille des Tropiques), Carmen Morales, Carmen d'Antonio (Filles du canot), Harry Woods (Un marin de l'Amindra), Edgar « Blue » Washington, Lionel Pape, Jane Crowley, Maureen Roden-Ryan.

1941 (7-3) TOBACCO ROAD (La Route au Tabac). 84 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th. Century-Fox). **Scén.** : Nunnally Johnson d'après la pièce de John Kirkland, tirée du roman d'Erskine Caldwell. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Richard Day, James Basevi (a.d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman, David Buttolph. **Mont.** : Barbara McLean. **Interprétation** : Charley Grapewin (Jester Lester), Marjorie Rambeau (Sister Bessie), Gene Tierney (Ellie May Lester), William Tracy (Dude Lester), Elizabeth Patterson (Ada Lester), Dana Andrews (Dr. Tim), Slim Summerville (Henry Peabody), Ward Bond (Lov Bensey), Grant Mitchell (George Payne), Zeffie Tilbury (Grandma Lester), Russell Simpson (Shérif), Spencer Charters (Un employé), Irving Bacon (Teller), Harry Tyler (Marchand d'autos), George Chandler (Un employé), Charles Halton (Le Maire), Jack Pennick (Shérif adjoint), Dorothy Adams (Secrétaire de Payne), Francis Ford (Vagabond).

1941 SEX HYGIENE. 30 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Audio Prod. Inc./United States Marine Signal Corps/20th. Century-Fox. **Phot.** : George Barnes. **Interprétation** : Charles Trowbridge. Documentaire sur les maladies vénériennes et destiné aux forces américaines

1941 (28-12) HOW GREEN WAS MY VALLEY (Qu'elle était verte ma vallée). 118 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th. Century-Fox) **Scén.** : Philip Dunne d'après le roman de Richard Llewellyn. **Phot.** : Arthur Miller. **Déc.** : Richard Day, Nathan Juran (a d.), Thomas Little (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman **Mont.** : James B. Clark. **Cos.** : Gwen Wakeling **Interprétation** : Walter Pidgeon (Mr. Gruffydd), Maureen O'Hara (Angharad Morgan), *Donald Crisp* (*Mr. Morgan*), *Anna* Lee (Bronwen Morgan), Roddy McDowall (Huw Morgan), John Loder (Ianto Morgan), Sara Allgood (Mrs. Beth Morgan), Barry Fitzgerald (Cyfartha), Patrick Knowles (Ivor Morgan), The Welsh Singers (Les Chanteurs), Morton Lowery (Mrs. Jonas), Arthur Shields (Mr. Parry), Ann Todd (Ceiwen), Frederick Worlock (Dr. Richards), Richard Fraser (Davy Morgan), Evan S. Evans (Gwilyn), James Monks (Owen Morgan), Rhys Williams (Dai Bando), Lionel Pape (Le vieil Evans), Ethel Griffies (Mrs. Nicholas), Marten Lamont (Jestyn Evans), Mae Marsh (Une femme de mineur), Louis Jean Heydt (Un mineur), Clifford Severn, Eve March, Denis Hoey (Motschell), Tudor Williams (Chanteur), Irving Pichel (Narrateur).



Victor McLaglen, John Wayne, Mildred Natwick, John Agar : « She Wore a Yellow Ribbon », 1949.

1942 (Sept.) THE BATTLE OF MIDWAY. 20 mn. **Réal.** : Lt. Comm. John Ford USNR. **Prod.** : United States Navy. **Phot.** : John Ford, Jack McKenzie. **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : John Ford, Robert Parrish. **Commentaires** : John Ford, Dudley Nichols, James Kevin McGuinness dit par Henry Fonda, Jane Darwell, Donald Crisp.

1942 (Sept.) TORPEDO SQUADRON. 8 mn. **Réal.** : John Ford. Couleurs. 16 mm. Documentaire sur la vie quotidienne de l'équipage du Torpedo Squadron 8 massacré à Midway. Les copies *du film ont été données aux familles* des disparus et le film n'a pas eu de sortie commerciale.

1943 DECEMBER 7TH. 20 mn. **Réal.** : John Ford, Lt. Gregg Toland USNR. S. E. : James C. Havens USMC. **Phot.** : Gregg Toland. **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : John Ford, Robert Parrish. Court métrage sur Pearl Harbour.

1943 (Juil.) WE SAIL AT MIDNIGHT. 20 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : United States Navy/Crown Film Unit. **Scén.** : Clifford Odets. **Mus.** : Richard Addinsell. Court métrage sur la marche des navires marchands en zone d'opérations.

1945 (19-11) THEY WERE EXPENDABLE (Les Sacrifiés). 136 mn. **Réal.** : John Ford, Robert Montgomery **S. E.** : (toutes les séquences d'action) : James C. Havens. **Prod.** : John Ford, Cliff Reid (ass.) (Metro-Goldwyn-Mayer) **Scén.** : Lt. Com Frank Wead d'après l'histoire de William L. White. **Phot.** : Joseph August. **Déc.** : Cedric Gibbons, Malcolm Brown (a. d.), Edwin B. Willis, Ralph Hurst (s. d.). **Mus.** : Herbert Stothart. **Mont.** : Frank E. Hull, Douglas Biggs. **Ass.** : Edward O'Fearna. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie. **Interprétation** : Robert Montgomery (Lieutenant John Brickley), John Wayne (Lieutenant Rusty Ryan), Donna Reed (Lieutenant Sandy Davyss), Jack Holt (Gén. Martin), Ward Bond (Boots Mulcahey), *Marshall Thompson* (*Snake Gardner*), Leon Ames (Major Morton), Paul Langton (Andy Andrews), Arthur Walsh (Jones), Donald Curtis (Shory), Cameron Mitchell (George Cross), Jack Pennick (Doc Charlie), Jeff York (Tony Aiken), Murray Alper (Slug Mahan), Harry Tenbrook (Larsen), Charles Trowbridge (Amiral Blackwell), Tim Murdock (Brant), Robert Barrat (Général), Bruce Kellogg (Tompkins), Russell Simpson (Dad), Louis Jean Heydt (Ohio), Vernon Steele (Médecin), Alex Havier (Benny), Tom Tyler, Wallace Ford.

Selon John Ford, Robert Montgomery n'a filmé que les transparences et pratiquement pas de scènes avec les vedettes du film.

1946 (9-10) MY DARLING CLEMENTINE (*La Poursuite infernale*). 97 mn **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Samuel G. Engel (20th Century-Fox). **Scén.** : Samuel G. Engel et Winston Miller d'après le roman « Wyatt Earp, Frontier Marshall » de Stuart N. Lake et l'adaptation de Sam Hellman. **Phot.** : Joe MacDonald. **Déc.** : James Basevi, Lyle Wheeler (a. d.), Thomas Little, Fred J. Rode (s. d.). **Mus.** : Cyril J. Mockridge, David Buttolph. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Ass.** : William Eckhardt. **Cos.** : René Hubert. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Interprétation** : Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc John Holliday), Walter Brennan (Old Man Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Cathy Downs (Clementine Carter), Alan Mowbrey (Granville Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton), Grant Withers (Ike Clanton), Roy Roberts (Le maire), Jane Darwell (Kate Nelson), Russell Simpson (John Simpson), Francis Ford (Dad, le vieux soldat), J. Farrell Mc Donald (Mac, le barman), Don Garner (James Earp), Ben Hall (Barbier), Arthur Walsh (Réceptionniste), Jack Pennick (Cocher), Louis Mercier (François), Mickey Simpson (Sam Clanton), Fred Libby (Phin Clanton), Harry Woods (Luke), Mae Marsh, Charles Stevens (Indien perturbateur et assomme par Wyatt Earp).

Innombrables premakes (Allan Dwan) et remakes (Louis King, John Sturges, etc.).

1947 (5-11) THE FUGITIVE (Dieu est mort). 104 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Prod.), Emilio Fernandez (ass.). (Radio Keith Orpheum). **Scén.** : Dudley Nichols d'après le roman de Graham Greene « The Power and the Glory ». **Phot.** : Gabriel Figueroa. **Déc.** : Alfred Ybarra (a. d.), Manuel Parra (s. d.). **Mus.** : Richard Hageman. **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Jesse Hibbs. **Ass. du prod.** : Jack Pennick, Melchor Ferrer. **Interprétation** : Henry Fonda (Le fugitif), Dolores Del Rio (Une Mexicaine), Pedro Armendariz (Lt de la police), Ward Bond (El Gringo), Leo Carrillo (Chef de la police), J. Carroll Naish (Un mouchard), Robert Armstrong (Sgt de police), John Qualen (Docteur), Fortunio Bonanova (Cousin du gouverneur), Chris Pin Martin (Joueur d'orgue), Miguel Inclan (Un otage), Fernando Fernandez (Chanteur), Mel Ferrer, Jose I. Torvay (Un Mexicain).

47 jours de tournage.

1948 (9-3) FORT APACHE (Le Massacre de Fort Apache). 127 mn. **Réal.** : John Ford. **S. E.** : Cliff Lyons. **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Pict./Radio Keith Orpheum). **Scén.** : Frank Nugent d'après l'histoire « Massacre » *de James Warner Bellah*. **Phot.** : Archie Stout. **Déc.** : James Basevi (a. d.), Joe Kish (s. d.). **Mus.** : Richard Hageman. **Mont.** : Jack Murray. **Eff. spé.** : Dave Koehler. **Cos.** : Michael Meyers (H). Ann Peck (F). **Prod. man.** : Bernard McEveety. **Cam.** : Eddie Fitzgerald. **Sc. sup.** : Meta Sterne. **Ass.** : Lowell Farrell. **Chor.** : Kenny Williams. **Cons. tech.** : Major Philip Kieffer, Katherine Spaatz. **Research editor** : Katherine Clifton. **Research (Cos.)** : D.R.O. Hatswell. **Interprétation** : John Wayne (Captain Kirby York), Henry Fonda (Lt-Col. Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (Lt. Michael O'Rourke), Ward Bond (Sgt. Major O'Rourke), George O'Brien (Capt. Sam Collingwood), Victor Mc Laglen (Sgt. Mulcahy), Pedro Armendariz (Sgt. Beaufort), Anna Lee (Mrs. Collingwood), Irene Rich (Mrs. O'Rourke), Guy Kibbee (Dr. Wilkens), Grant Withers (Silas Meacham), Miguel Inclan (Cochise), Jack Pennick (Sgt. Schattuck), Mae Marsh (Mrs. Gates), Dick Foran (Sgt. Quincannon), Frank Ferguson (Un journaliste), Francis Ford (Bartender), Ray Hyke, Movita Castenada, Mary Gordon.

45 jours de tournage. En fait inspiré par la mort de Custer (cf. « The Died With their Boots On » de Raoul Walsh, « The Plainsman » de Cecil B. de Mille, etc.).

1948 (1-12) THREE GODFATHERS (Le Fils du désert). 106 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Pict./Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Frank Nugent, Laurence Stallings d'après le roman de Peter B. Kyne. **Phot.** : Winton C. Hoch, Charles P. Boyle (S.E.) (Technicolor). **Déc.** : James Basevi (a. d.), Joe Kish (s. d.). **Mus.** : Richard Hageman. **Mont.** : Jack Murray. **Cos. coul.** : Natalie Kalmus, Morgan Padelford. **Cam.** : Harvey Gould, Edward Fitzgerald (S.E.). **Prod. man.** : Lowell Farrell. **Ass.** : Wingate Smith, Edward O' Fearna. **Sc. sup.** : Meta Sterne. **Interprétation** : John Wayne (Robert Marmaduke Sangster Hightower), Pedro Armendariz (Pedro Roca Fuerte), Harry Carey Jr. (William Kearney, « The Abilene Kid »), Ward Bond (Buck « Sweet » Perley), Mildred Natwick (La mère), Charles Halton (Mr. Latham), Jane Darwell (Miss Florie), Mae Marsh (Mrs. Perley Sweet), Guy Kibbee (Le juge), Dorothy Ford (Ruby Latham), Ben Johnson, Michael Dugan, Don Summers (Hommes de la patrouille), Fred Libby (Deputy Sheriff), Hank Worden (Deputy Sheriff), Jack Pennick (Luke, le chef de train), Francis Ford (Un pochard).

32 jours de tournage. Remake de « The Marked Men » de Ford (19). « Three Godfathers » (Richard Boleslavski - 36), « Hell's Heroes » (William Wyler - 28), etc. Dédié à Harry Carey.

1949 (30-9) PINKY (L'Héritage de la chair). 102 mn. **Réal.** : Elia Kazan. **Prod.** : Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox). **Scén.** : Philip Dunne, Dudley Nichols d'après le roman « Quality » de Cid Ricketts Sumner. **Phot.** : Joe MacDonald. **Déc.** : Lyle Wheeler, J. Russel Spencer (a.d.), Thomas Little, Walter M. Scott (s.d.) **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Harmon Jones. **Ass.** : Wingate Smith. **Eff. spé.** : Fred Sersen. **Sc. sup.** : Rose Steinberg. **Cos.** : Charles LeMaire. **Cam.** : Til Gabbani. **Prod. man.** : Joe Behm. **Interprétation** : Jeanne Crain (Pinky), Ethel Barrymore (Miss Em), Ethel Waters (Dicey). William Lundigan (Dr. Thomas Adams), Basil Ruysdael (Juge Walker), Kenny Washington (Dr. Canady), Nina Mae McKinney (Rozelia), Griff Barnett (Dr. Joe), Frederick O'Neal (Jake Walters), Evelyn Varden (Melba Wooley), Raymond Greenleaf (Juge Shoreham), Dan Riss (Stanley), William Hansen (Mr. Goolby), Arthur Hunnicutt (Chef de la police).

A l'origine le film devait être réalisé par John Ford. Les raisons du remplacement de Ford par Kazan de même que la durée réelle de tournage par Ford restent mystérieuses. Il semble que Zanuck ait pensé au dernier moment que l'esprit de Ford ne correspondait pas à celui du film. La part de Ford dans la préparation a en tout cas été prépondérante et on peut d'ailleurs remarquer au générique deux des fidèles collaborateurs de Ford, Dudley Nichols et surtout Wingate Smith, son assistant attitré.

« Wagonmaster », 1950.

1949 (22-10) SHE WORE A YELLOW RIBBON (La Charge héroïque). 103 mn. **Réal.** : John Ford. **S. E.** : Cliff Lyons. **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Prod./Radio Keith Orpheum), Lowell Farrell (ass.). **Scén.** : Laurence Stallings, Frank Nugent d'après l'histoire « War Party » de James Warner Bellah. **Phot.** : Winton Hoch, Charles Boyle (S.E.) (Technicolor). **Déc.** : James Basevi (a.d.), Joe Kish (s.d.). **Mus.** : Richard Hageman, Constantin Bakaleinikoff (D). **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Wingate Smith, Edward O'Fearna. **Cons. tech.** : Cliff Lyons, Major Philip Kieffer. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, Morgan Padelford. **Eff. spé.** : Jack Caffee. **Cos.** : Michael Meyers (H), Ann Peck (F). **Cam.** : Harvey Gould. **Hist. tech. adv.** : D.R.O. Hatswell. **Interprétation** : John Wayne (Capitaine Nathan Brittles), Joanne Dru (Olivia), John Agar (Lieut. Flint Cohill), Ben Johnson (Sergent Tyree), Harry Carey Jr. (Lieut. Pennell), Victor McLaglen (Sergent Quincannon), Mildred Natwick (Mrs. Allshard), George O'Brien (Major MacAllshard), Arthur Shields (Dr. O'Laughlin), Francis Ford (Barman), Harry Woods (Karl Rynders), Chief Big Tree (« Poney that walks »), Noble Johnson (« Red Shirt »), Cliff Lyons (Trooper Cliff), Tom Tyler (Quayne), Michael Dugan (Hochbauer), Mickey Simpson (Wagner), Fred Graham (Hench), Frank McGrath (Le trompette), Don Summer (Jenkins), Fred Libby (Colonel Krumrein), Jack Pennick (Sgt Major), Billy Jones (Courrier), Bill Goettinger (Officier), Fred Kennedy (Badger), Rudy Bowman (Soldat Smith), Post Park (Officier), Ray Hyke (McCarthy), Lee Bradley (Interprète), Chief Sky Eagle, Dan White.

31 jours de tournage.



Hank Worden, Ward Bond : « Three Godfathers », 1948.

1950 (Fév.) WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME (Planqué malgré lui). 82 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Fred Kohlmar (20th Century-Fox). **Scén.** : Mary Loos, Richard Sale d'après l'histoire de Sy Gomberg. **Phot.** : Leo Tover. **Déc.** : Lyle Wheeler, Chester Gore (a.d.), Thomas Little, Bruce Mac Donald (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : James B. Clark. **Ass.** : Wingate Smith. **Prod. man.** : Joe Behm. **Eff. spé.** : James B. Clark. **Chor.** : Kenny Williams. **Cam.** : Till Gabbani. **Cos.** : Charles LeMaire, Travilla. **Sc. sup.** : Meta Sterne. **Interprétation** : Dan Dailey (Bill Kluggs), Corinne Calvet (Yvonne), Colleen Townsend (Marge Fettles), William Demarest (Herman Kluggs), James Lydon (Charles Fettles), Lloyd Corrigan (Le Maire Adams), Evelyn Varden (Gertrude Kluggs), Kenny Williams (Musicien), Lee Clark (Musicien), Charles Halton (Mr Fettles), Mae Marsh (Mrs. Fettles), Jack Pennick (Sergent Instructeur), Mickey Simpson (M.P. Kerrigan), Frank Pershing (Major Bickford), Don Summers (M.P. Sherve), Gil Herman (Lt. Commander Crown), Peter Ortiz (Pierre, un résistant), Luis Alberni (Barman), John Shulick (Pilote), Clarke Gordon, Robin Hughes (Officiers de marine), Cecil Weston (Mrs. Barnes), Harry Tenbrook (Joe, le chauffeur de taxi), Russ Clark (Sgt. Wilson), George Spaulding (Juge Tate), James Eagle (Reporter), Harry Strang (Un Sergent), George Magrill (Chief Petty Officer), Hank Worden (Chef de l'Orphéon), John McKee (Pilote), Larry Keating (Général G. Reeding), Dan Riss (Gen. Adams), Robert Einer (Lt. Bagley), Russ Conway (Major J.A. White), Whit Bissell (Lt. Handley), Ann Codee (Institutrice française), Ray Hyke (Major Crawford), Gene Collins (Andy), James Flavin (Gen. Brevort), David McMahon (Col. Ainsley), Charles Trowbridge (Gen. Merrill), Kenneth Tobey (Lt. K. Geiger), Major Sam Harris (Un malade à l'hôpital), Louis Mercier (Résistant), Alberto Morin (Résistant), Paul Harvey (Officier), Ken Lynch, James Waters.

1950 (22-4) WAGONMASTER (Le Convoi des braves). 86 mn. **Réal.** : John Ford. **S.E.** : Cliff Lyons. **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Pictures/Radio Keith Orpheum), Lowell Farrell (ass.). **Scén.** : Frank S. Nugent, Patrick Roper Ford. **Phot.** : Bert Glennon, Archie Stout (S.E.). **Déc.** : James Basevi (a.d.), Joe Kish (s.d.). **Mus.** : Richard Hageman. **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Wingate Smith. **Cos.** : Wes Jeffries (H), Adele Parmenter (F). **Eff. spé.** : Jack Caffee. **Cons. tech.** (pour les cos.) : D.R.O. Hatswell. **Lyrics** : « Wagons West », « Shadows in the Dust », « Song of the Wagon Master », « Chuck-a-Walla-Swing » de Stan Jones par les « Sons of the Pioneers ». **Interprétation** : Ben Johnson (Travis Blue), Harry Carey Jr. (Sandy Owens), Joanne Dru (Denver), Ward Bond (Elder Wiggs), Charles Kemper (Oncle Shiloh Clegg), Alan Mowbray (Dr. A Locksley Hall), Jane Darwell (Sister Ledeyard), Ruth Clifford (Fleuretty Phyffe), Russell Simpson (Adam Perkins), Kathleen O'Malley (Prudence Perkins), James Arness (Floyd Clegg), Fred Libby (Reese Clegg), Hank Worden (Luke Clegg), Mickey Simpson (Jesse Clegg), Francis Ford (M. Peachtree), Cliff Lyons (Shérif de Crystal City), Don Summers (Sam Jenkins), Movita Castenada (Jeune Navajo), Jim Thorpe (Un Navajo), Chuck Hayward.

1950 (15-11) RIO GRANDE (Rio Grande). 105. mn. **Réal.** : John Ford. **S.E.** : Cliff Lyons **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Pictures/Republic Pictures), James Kevin McGuinness. **Scén.** : James Kevin McGuinness d'après l'histoire de James Warner Bellah « Mission With no Record ». **Phot.** : Bert Glennon, Archie Stout (S.E.) **Déc.** : Frank Hotaling (a.d.), John McCarthy, Charles Thompson (s.d.). **Mus.** : Victor Young. **Mont.** : Jack Murray. **Cos.** : Adele Palmer. **Eff. spé.** : Howard et Theodore Lydecker. **Lyrics** : « My Gal is Purple », « Footsore Cavalry », « Yellow Stripes » (de Stan Jones), « Aha San Antone » (de Dale Evans), « Cattle Call » (de Tex Owens), « Erie Canal », « I'll take you home again, Kathleen », « Down by the Glen Side », « You're in the Army Now » par les « Sons of the Pioneers ». **Interprétation** : John Wayne (Lt. Col. Kirby Yorke), Maureen O'Hara (Mrs. Yorke), Ben Johnson (cavalier Tyree), Claude Jarman Jr. (cavalier Jeff Yorke), Harry Carey Jr. (cavalier Daniel Boone), Chill Wills (Dr. Wilkins), John Carrol Naish (Gen. Philipp Sheridan), Victor McLaglen (Sgt. Quincannon), Grant Withers (Depury Marshall), Peter Ortiz (Capt. St Jacques), Steve Pendleton (Capt. Prescott), Karolyn Grimes (Margaret Mary), Alberto Morin (Un lieutenant), Stan Jones (Un sergent), Fred Kennedy (Heinze), Jack Pennick, Pat Wayne, Chuck Roberson, et The Sons of the Pioneers (4 chanteurs du régiment) : Hugh Farr, Karl Farr, Lloyd Perryman, Shug Fisher, Ken Curtis, Tommy Doss et des habitants de Moab (Utah), soixante indiens et 120 chevaux.

1951 (19-1 et 10-8) THIS IS KOREA (Inédit en France). 50 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : United States Navy/Republic Pictures. Trucolor. Documentaire tourné avec le concours de la 7th Fleet et de la 11th Marine Division.

1952 (Août) WHAT PRICE GLORY (Inédit en France). 111 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Sol C. Siegel (20th Century-Fox). **Scén.** : Phoebe et Henry Ephron d'après la pièce de Maxwell Anderson et Laurence Stallings. **Phot.** : Joe MacDonald (Technicolor). **Déc.** : Lyle Wheeler, George W. Davis (a.d.), Thomas Little, Stuart A. Reiss (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Dorothy Spencer. **Cons. coul.** : Leonard Doss. **Cos.** : Charles LeMaire, Edward Stevenson. **Eff. spé.** : Ray Kellogg. **Chor.** : Billy Daniel. **Lyric** : « My Love, My Life » de Ray Evans et Jay Livingston. **Interprétation** : James Cagney (Capt. Flagg), Corinne Calvet (Charmaine), Dan Dailey (Sgt. Quirt), William Demarest (Corporal Kiper), Craig Hill (Lt. Aldrich), Robert Wagner (Lewisohn), Marise Paven (Nicole Bouchard), Casey Adams (Lt. Moore), James Gleason (Gen Cokely), Wally Vernon (Lipinsky), Henri Letondal (Cognac Pete), Fred Libby (Lt. Schmidt), Ray Hyke (Mulcahy), Paul Fix (Gowdy), James Lilburn (Un jeune soldat), Henry Morgan (Morgan), Dan Borzage (Gilbert), Bill Henry (Holsen), Henry « Bomber » Kulkovich (Cuisinier de la



Maureen O'Hara, John Wayne, Arthur Shields : « The Quiet Man », 1952.



Filmographie

compagnie), Jack Pennick (Ferguson), Ann Codee (Religieuse), Stanley Johnson (Lt. Cunningham), Tom Tyler (Capitaine Davis), Olga Andre (Sœur Clotilde), Barry Norton (Prêtre), Luis Alberni (Le grand oncle), Torben Meyer (Le Maire), Alfred Zeisler (Le colonel allemand), George Bruggeman (Le lieutenant allemand), Scott Forbes (Lt. Bennett), Sean McClory (Lt. Austin), Charles Fitz Simmons (Capt. Wickham), Louis Mercier (Bouchard), Mickey Simpson (M.P.), Peter Ortiz, Paul Guilfoyle.
Remake de « What Price Glory » (Raoul Walsh-1926). Prévue pour le rôle de Charmaine : Micheline Presle.
1952 (14-9) THE QUIET MAN (L'Homme tranquille). 129 mn. **Réal.** : John Ford.



Martin Milner, Tyron Power : « The Long Gray Line », 1955.

Prod. : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Pictures/Republic Pictures). **Scén.** : Frank S. Nugent d'après le roman de Maurice Walsh. **Phot.** : Winton C. Hoch, Archie Stout (technicolor). **Déc.** : Frank Hotaling (a.d.), John McCarthy, Charles Thompson (s d.). **Mus.** : Victor Young. **Mont.** : Jack Murray. **Cons. coul.** : Francis Cugat. **Cos.** : Adele Palmer. **Ass.** : Andrew McLaglen. **Ass. mont.** : *Barbara Ford.* **Interprétation** : John Wayne (Sean Thornton), Maureen O'Hara (Mary Kate Danaher), Barry Fitzgerald (Michaeleen Oge Flynn), Ward Bond (Father Peter Lonergan), Victor McLaglen (Red Will Danaher), Mildred Natwick (Mrs. Sarah Tillane), Francis Ford (Dan Tobin), Eileen Crowe (Mrs. Elizabeth Playfair), May Craig (Une femme à la gare), Arthur Shields (Reverend Cyril Playfair), Charles Fitz-Simmons (Forbes), Sean McClory (Owen Glynn), James Lilburn (Father Paul), Jack McGowran (Feeney), Ken Curtis (Dermot Fahy), Mae Marsh (Mère de Père Paul), Harry Tenbrook (Un policier), Major Sam Harris (Le général), Joseph O'Dea (Garde), Eric Gorman (Conducteur de locomotive), Kevin Lawless (Pompier), Paddy O'Donnell (Portier), Web Overlander (Chef de gare), Hank Worden (Soigneur de Sean dans le flashback), Elizabeth Jones, Patrick Wayne, Michael Wayne, Antonia Wayne, Melinda Wayne.
1953 (2-5) THE SUN SHINES BRIGHT (Le Soleil brille pour tout le monde). 90 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Ford, Merian C. Cooper (Argosy Pictures), Herbert J. Yates (Republic Pictures). **Scén.** : Lawrence Stallings d'après les trois nouvelles de Irving S. Cobb « The Mob from Massac », « The Lord Provides » et « The Sun Shines Bright ». **Phot.** : Archie Stout. **Déc.** : Frank Hotaling (a.d.), John McCarthy, George Milo (s.d.). **Mus.** : Victor Young. **Mont.** : Jack Murray. **Cos.** : Adele Palmer. **Ass.** : Wingate Smith. **Interprétation** : Charles Winninger (Juge William Pittman Priest), Arleen Whelan (Lucy Lee Lake), John Russell (Ashby (Corwin), Stepin' Fetchit (Jeff Poindexter), Russell Simpson (Dr. Lewt Lake), Ludwig Stossel (Herman Felsburg), Francis Ford (Feeney), Paul Hurst (Sgt. Jimmy Bagby), Mitchell Lewis (Andy Redcliffe), Grant Withers (Buck Ramsey), Milburn Stone (Horace K. Maydew), Dorothy Jordan (Mère de Lucy), Elzie Emanuel (U.S. Grant Woodford), Henry O'Neill (Jody Habersham), Slim Pickens (Sterling), James Kirkwood (Gen. Fairfield), Mae Marsh (Vieille dame au bal), Jane Darwell (Amora Ratchitt), Ernest Whitman (Oncle Pleasant Woodford), Trevor Bardette (Rufe, chef des lyncheurs), Hal Baylor (Son fils), Eve March (Mallie Cramp), Clarence Muse (Oncle Zach), Jack Pennick (Beaker), Ken Williams, Patrick Wayne.
1953 (9-10) MOGAMBO (Mogambo). 116 mn. **Réal.** : John Ford. **S.E.** : James C Havens, Richard Rosson (?). **Prod.** : Sam Zimbalist (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : John Lee Mahin, d'après la pièce de Wilson Collison. **Phot.** : Robert Surtees, F.A. Young (Technicolor). **Déc.** : Alfred Junge (a.d). **Mont.** : Frank Clarke. **Ass.** : Wingate Smith, Cecil Ford. **Cons. coul.** : Joan Bridge. **Eff. spé.** : Tom Howard. **Cos.** : Helen Rose. **Dir. des chasses** : Carr Hartley, propriétaire de la réserve du Mont Kenya. **Interprétation** : Clark Gable (Victor Marswell), Ava Gardner (Eloise Y. Kelly), Grace Kelly (Linda Nordley), *Donald Sinden (Donald Nordley)*, Philip Stainton (John Brown Pryce), Eric Pohlmann (Leon Boltchak), Laurence Naismith (Skipper), Denis O'Dea (Le Père Joseph), Asa Etula (Jeune indigène), Kikunyu et les tribus Samburu, Wagenia, Bahaya, M'beti, Chemsebon, Arap, Mategit (Moontah).
James C. Havens revendique entièrement les séquences de seconde équipe. Remake de « Red Dust » de Victor Fleming (1932), Clark Gable reprenant son rôle original. Dans « The Courtship of Eddie's Father » (Vincente Minnelli - 1963), Glenn Ford voit à la T.V. la séquence où Clark Gable et Ava Gardner s'embrassent près de la chute d'eau.
1954 (2-1) HONDO (Hondo, l'homme du désert). 83 mn. **Réal.** : John Farrow (seul crédité). John Ford. S.E. : Cliff Lyons. **Prod.** : Robert Fellows (Warner Bros.) **Scén.** : James Edward Grant d'après l'histoire de Louis L'Amour. **Phot.** : Robert Burks, Archie Stout

O.Z. Whitehead, Spencer Tracy : « The Last Hurrah », 1958.



(Warnercolor - 3 D). **Déc.** : Al Ybarra (a.d.). **Mus.** : Emil Newman, Hugo Friedhofer **Mont.** : Ralph Dawson. **Eff. spé.** : Alfonso Gonzalez. **Ass.** : Nate Barrager. **Cos.** : Carl Walker. **Cons. tech.** : Major Philip Kieffer. **Interprétation** : John Wayne (Hondo Lane), Geraldine Page (Angie Lowe), Ward Bond (Buffalo), Michael Pate (Vittorio), James Arness (Lennie), Rodolfo Acosta (Silva), Leo Gordon (Ed Lowe), Tom Irish (Lt. MacKay), Lee Aaker (Johnny), Paul Fix (Maj. Cherry), Rayford Barnes (Pete), Fred Krone, Chuck Hayward, Frank McGrath, Cliff Lyons.
John Ford reconnaît avoir dirigé pratiquement toutes les scènes d'extérieurs, la majorité des scènes d'action, plus diverses scènes, l'ensemble représentant au moins dix jours de tournage.
1955 (9-2) THE LONG GRAY LINE (Ce n'est qu'un au revoir). 138 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Robert Arthur (Columbia). **Scén.** : Edward Hope d'après « Bringing up the Brass » de Marty Maher et Nordi Reader Champion. **Phot.** : Charles Lawton jr. (Technicolor - Cinemascope.) **Déc.** : Robert Peterson (a. d.), Frank Tuttle (s. d.). **Mus.** : George Duning, Morris Stoloff (D). **Mont.** : William Lyon. **Ass.** : Wingate Smith, Jack Corrick. **Cos.** : Jean Louis. **Cons. coul.** : Francis Cugat. **Interprétation** : Tyrone Power (Marty Maher), Maureen O'Hara (Mary O'Donnell), Robert Francis (James Sudstrom Jr.). Donald Crisp (Le vieux Maher), Ward Bond (Capitaine Herman J. Koehler), Betsy Palmer (Kitty Carter), Phil Carey (Charles Dotson), William Leslie (Red Sundstrom), Harry Carey Jr (Dwight Eisenhower), Patrick Wayne (Cherub Overton), Sean McClory (Dinny Maher), Peter Graves (Capt. Rudolph Heinz), Milburn Stone (Capt. John Pershing), Erin O'Brien Moore (Mrs. Koehler), Walter D. Ehlers (Mike Shannon), Don Barclay (Major Thomas), Martin Milner (Jim O'Carberry), Chuck Courtney (Whitey Larson), Willis Bouchey (Docteur), Jack Pennick (Sgt. qui fait passer à la toise).
1955 (30-7) MISTER ROBERTS (Permission jusqu'à l'aube). 123 mm. **Réal.** : John Ford, Mervyn Le Roy **Prod.** : Leland Hayward (Warner Bros.). **Scén.** : Frank Nugent, Joshua Logan d'après la pièce de Thomas Heggen et Joshua Logan et le roman de Thomas Heggen **Phot.** : Winton C. Hoch (Warnercolor - Cinemascope). **Déc.** : Art Loel (a d.), William L. Kuehl (s. d.). **Mus.** : Franz Waxman. **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Wingate Smith. **Prod. man.** : *Norman Cook* **Cos.** : Moss Mabry. **Cons. tech.** : Amiral John Dale Price (USN Ret.). Comm Merle Mac Bain (USN). **Interprétation** : Henry Fonda (Mister Roberts), James Cagney (Le Capitaine), Jack Lemmon (Enseigne Frank Thurlowe Pulver). William Powell (Doc), Ward Bond (C.P.O Dowdy), Betsy Palmer (Lt. Ann Girard), Phil Carey (Mannion), Nick Adams (Reber), Harry Carey Jr. (Stefanowski), Ken Curtis (Dolan), Frank Aletter (Gerhart), Fritz Ford (Lidstrom), Buck Kartalian (Mason), William Henry (Lt. Billings), William Hudson (Olson), Stubby Kruger (Schlemmer), Harry Tenbrook (Cookie), Perry Lopez (Rodrigues). Robert Roark (Insigna), Pat Wayne (Bookser), Tige Andrews (Wiley), Jim Moloney (Kennedy), Denny Niles (Gilbert), Francis Connor (Johnson), Shug Fisher (Cochran), Danny Borzage (Jonesy), Jim Murphy (Taylor), Kathleen O'Malley, Maura Murphy, Mimi Doyle, Jeanne Murray-Vanderbilt, Lonnie Pierce (Nurses), Martin Milner (Officier de la Patrouille), Gregory Walcott (Soldat de la Patrouille), James Flavin (M.P.), Jack Pennick (Sergent), Duke Kahanamoko (Chef indigène).
Le remplacement de Ford par LeRoy reste assez mystérieux. Selon Ford, LeRoy aurait tourné uniquement une semaine, lui étant tombé malade. Mais on reconnaît volontiers que Ford en développant au maximum les rôles secondaires (notamment celui de Ward Bond) aurait déplu aux dirigeants de la Warner et à Fonda. Prévus pour le rôle de Mister Roberts : William Holden et Marlon Brando ' Fonda avait joué le rôle à la scène.
1956 (26-5) THE SEARCHERS (La Prisonnière du désert). 119 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : C.V. Whitney, Patrick Ford (ass) pour Merian C. Cooper (Warner Bros.). **Scén.** : Frank S. Nugent d'après le roman d'Alan Le May. **Phot.** : Winton C. Hoch, Alfred Gilks (S.E.) (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Frank Hotaling, James Basevi (a. d.). Victor Gangelin (s. d.). **Mus.** : Max Steiner. **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Wingate Smith. **Cons. coul.** : James Gooch. **Cos.** : Frank Beetson (H.), Ann Peck (F). **Eff. spé.** : George Brown. **Sc. sup.** : Robert Gary. **Lyric** : « The Searchers » de Stan Jones. **Interprétation** : John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (Captain Reverend Samuel Clayton) Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (Mrs Jorgensen), Henry Brandon (Chief Scar), Ken Curtis (Charlie Mc Corry), Harry Carey Jr. (Brad Jorgensen), Antonio Moreno (Emilio Figueroa). Hank Worden (Mose Harper), Lana Wood (Debbie enfant), Walter Coy (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Pippa Scott (Lucy Edwards). Pat Wayne (Lt Greenhill). Beulah Archuletta (Look), Mae Marsh. et : Cliff Lyons. Billy Cartledge. Chuck Hayward. Slim Hightower, Fred Kennedy, Frank McGrath, Chuck Roberson, Dale van Sickle, Henry Wills, Terry Wilson (Stunt-men), Away Luna, Billy Yellow, Bob Many Mules. Exactly Sonnie Betsule, Feather Hat Jr., Harry Black Horse, Jack Tin Horn, Many Mules Son, Percy Shooting Star, Pete Grey Eyes, Pipe Line Begishe, Smile White Sheep (Les Comanches), Jack Pennick (Soldat américain), Peter Mamakos (Futterman).



« How the West Was Won », 1962.

1957 (22-2) THE WINGS OF EAGLES (L'Aigle vole au soleil). 110 mn. **Réal.**: John Ford. **Seconde équipe** (stunt phot) : Paul Mantz. **Prod.** : Charles Schnee, James E. Newcom (ass.) (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Frank Fenton, William Wister Haines d'après la vie et les récits du Commandant Frank W. « Spig » Wead (USN. Ret.). **Phot.** : Paul C. Vogel (Metrocolor). **Déc.** : William A. Horning, Malcolm Brown (a. d.), Edwin B Willis, Keogh Gleason (s. d.). **Mus.** : Jeff Alexander. **Mont.** : Gene Ruggiero. **Ass.** : Wingate Smith. **Cons. coul.** : Charles K. Hagedon. **Cons. tech.** : Amiral John Dale Price (USN. Ret. Dr John Keye. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie. Warren Newcombe **Cos.** : Walter Plunkett. **Interprétation** : John Wayne (Frank W. « Spig » Wead), Maureen O'Hara (Minne Wead). Dan Dailey (Carson). Ward Bond (John Dodge). Ken Curtis (John Dale Price), Edmund Lowe (Amiral Moffett), Kenneth Tobey (Herbert Allen Hazard), James Todd (Jack Travis), Barry Kelley (Capt. Jack

Clark), Sig Ruman (Manager de l'hôtel), Henry O'Neill (Capt. Spear), Willis Bouchey (Barton), Dorothy Jordan (Rose Brentmann), Peter Ortiz (Lt. Charles Dexter), Louis Jean Heydt (Dr. John Keye), Tige Andrews (« Arizona » Pincus), Dan Borzage (Pete), William Tracy (Officier de l'Air Force), Harlan Warde (Officier de service), Jack Pennick (Joe, Infirmier de Carson), Bill Henry (Naval Aide), Alberto Morin (Second manager de l'hôtel), Mimi Gibson (Lila Wead), Evelyn Rudie (Doris Wead), Charles Trowbridge (Amiral



Cyril Cusack :
« The Rising of the Moon », 1957.

Crown), Mae Marsh (Miss Crumley), Janet Lake (La jeune infirmière), Fred Graham (Un officier - Un simple soldat, dans la bagarre à l'hôtel), Stuart Holmes (Un producteur à la preview), Olive Carey (Bridy O'Faolain), Major Sam Harris (Un malade à l'hôpital), May McEvoy (Infirmière), William Paul Lowery (Wead Jr. « Commodore »), Chuck Roberson (Un officier), Cliff Lyons, Veda Ann Borg, Christopher James.

On voit dans le film quelques plans de « Hell Divers » dont Frank Wead avait écrit le script et que réalisa en 1932 George Hill, avec Clark Gable et Wallace Beery. Le John Dodge, joué par Ward Bond, est par ailleurs John Ford.

1957 (Août) THE RISING OF THE MOON (Quand se lève la lune). 81 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Michael Killanin (Four Provinces Prod.). **Scén.** : Frank S. Nugent d'après « The Short Story » de Frank O'Connor (Episode I), « The Comedy » de Martin J. McHugh (Episode II), la pièce « The Rising of the Moon » de Lady Gregory (Episode III). **Phot.** : Robert Krasker. **Déc.** : Ray Simm (a. d.). **Mus.** : Eamonn O'Gallagher. **Mont.** : Michael Gordon. **Ass.** : Dennis Bertera. **Cont.** : Angela Martell. **Prod. man.** : Teddy Joseph. **Cam.** : Denys Coop. **Cos.** : Jimmy Bourke. **Cons. tech.** : Earnan O'Malley, Lennox Robinson, Patrick Scott. **Interprétation** : Présentation : Tyrone Power. EPISODE 1. THE MAJESTY OF THE LAW Noel Purcell (Dan O'Flaherty), Cyril Cusack (Insp. Michael Dillon), Jack MacGowran (Mickey J.), Eric Gorman (Voisin), Paul Farrell (Voisin), John Cowley (The Gombeen Man). EPISODE II. A MINUTE'S WAIT. Jimmy O'Dea (Porteur), Tony Quinn (Chef de gare), Paul Farrell (Chauffeur), J.G. Devlin (Garde), Michael Trubshawe (Col. Frobisher), Anita Sharp Bolster (Mrs. Frobisher), Maureen Potter (Barmaid), Harold Goldblatt (Père qui veut marier son fils), Godfrey Quigley (Son fils, Christy), May Craig (Tante qui veut marier sa nièce), Maureen O'Connell (Sa niece, May Ann McMahon), Michael O'Duffy (Le chanteur), Ann Dalton (Femme de pêcheur). EPISODE III. 1921. Dennis O'Dea (Sgt. de police), Eileen Crowe (Sa femme), Maurice Good (P.C. O'Grady), Frank Lawton (Major), Edward Lexy (R.Q.M.S.), Donal Donnelly (Sean Curran), Joseph O'Dea (Gardien chef), Dennis Brennan, David Marlowe (Officiers anglais), Doreen Madden, Maureen Cusack (Les fausses religieuses), Maureen Delany (Une vieille femme), et la troupe de l'Abbey Theatre.

1958 (Novembre) THE LAST HURRAH (La Dernière Fanfare). 121 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Ford (Columbia). **Scén.** : Frank Nugent d'après le roman « The Last Hurrah » de Edwin O'Connor. **Phot.** : Charles Lawton Jr. **Déc.** : Robert Peterson (a.d.), William Kiernan (s.d.). **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Wingate Smith, Sam Nelson. **Interprétation** : Spencer Tracy (Frank Skeffington), Jeffrey Hunter (Adam Caulfield), Dianne Foster (Maeve Caulfield), Pat O'Brien (John Gorman), Basil Rathbone (Norman Cass Sr.), Donald Crisp (Le Cardinal), James Gleason (Cuke Jand), John Carradine (Amos Force), Willis Bouchey (Roger Sugrue), Basil Ruysdael (L'Evêque Gardner), Ricardo Cortez (Sam Weinberg), Wallace Ford (Charles J. Hennessey), Frank McHugh (Festus Garvey), Anna Lee (Gert Minihan), Jane Darwell (Delia Boylan), Frank Albertson (Jack Mangan), Charles FitzSimmons (Kevin McCluskey), Carleton Young (Mr. Winslow), Bob Sweeney (Johnny Degnan), Edmund Lowe (Johnny Byrne), William Leslie (Dan Herlihy), Ken Curtis (Monseigneur Kiernan), O.Z. Whitehead (Norman Cass Jr.), Arthur Walsh (Frank Skeffington Jr.), Helen Westcott (Mrs. McCluskey), Ruth Warren (Ellen Davin), Mimi Doyle (Mamie Burns), Dan Borzage (Pete), James Flavin (Capitaine de police), William Forrest (Docteur), Frank Sully (Capitaine des Pompiers), Charlie Sullivan (Chauffeur), Ruth Clifford (Nurse), Jack Pennick (Un policier), Richard Deacon (Directeur du Plymouth Club), Harry Tenbrook (Un serveur), Eve March, Bill Henry, James Waters.

1959 (Fév.) GIDEON'S DAY (aux U.S.A.: GIDEON OF SCOTLAND YARD). (Inspecteur de Service). 91 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Michael Killanin, Wingate Smith (ass.) (Columbia). **Scén.** : T.E.B. Clarke d'après l'histoire de J.J. Marric « Gideon's Day ». **Phot.** : Frederick A. Young (Technicolor). **Déc.** : Ken Adam (a.d.). **Mus.** : Douglas Gamley. **Mont.** : Raymond Poulton. **Ass.** : Tom Pevsner. **Cos.** : Jack Dalmayne. **Prod. sup.** · Bill Kuly **Interprétation** : Jack Hawkins (Insp. George Gideon), Anna Lee (Mrs. Kate Gideon), Dianne Foster (Joanna Delafield), Anna Massey (Sally Gideon), Andrew Ray (P.C. Simon Farnaby-Green), Cyril Cusack (Herbert « Birdie » Sparrow), James Hayter (Mason), Ronald Howard (Paul Delafield), Howard Marion-Crawford (Chef de la Police), Laurence Naismith (Arthur Saver), John Loder (Ponsford, « The Duke »), Jack Watling (Reverend Julian Small), Marjorie Rhodes (Mrs. Saparelli), Hermione Bell (Dolly Saparelli), Donal Donnelly (Finney) Malcolm Ranson (Ronnie Gideon), Mavis Ranson (Jane Gideon), Griselda Harvey (Mrs. Kirby), Francis Growdy (Fitzhubert), David Aylmer, Brian Smith (Ses acolytes), Derek Bond (Detective Sergeant Eric Kirby), Frank Lawton (Det. Sgt. Liggott), Miles Malleson (Le Juge), Michael Trubshawe (Sgt. Golightly), Barry Keegan (Riley, le chauffeur), Maureen Potter (Ethel Sparrow), Doreen Madden (Fille du vicaire), Henry Longhurst (Rev. Mr. Courtney), Charles Maunsell (Walker), Stuart Saunders (Policeman à Chancery Lane), Dervis Ward (Simmo), Michael Shapley (Sir Rupert Bellamy), Joan Ingram (Lady Bellamy), Nigel Fitzgerald (Insp. Cameron), Robert Raglan (Dawson), John Warwick (Insp. Gillick), John Le Mesurier (Avocat de l'accusation), Peter Godsell.

Richard Widmark, James Stewart, Annelle Hayes :
« Two Rode Together », 1961.

1959 KOREA. 30 mn. **Réal.** : Read Admiral John Ford. **Prod.** : John Ford, Capt. George O'Brien (USNR) (Department of Defense). **Interprétation** : George O'Brien. Documentaire sur la Corée tourné principalement à Séoul en 1958 et destiné aux Forces Américaines en Corée. Tourné en couleurs.

1959 (Juill.) THE HORSE SOLDIERS (Les Cavaliers). 119 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Lee Mahin, Martin Rackin (United Artists/Mirisch . Prod.). **Scén.** : John Lee Mahin, Martin Rackin d'après le roman « The Horse Soldiers » de Harold Sinclair. **Phot.** : William Clothier (DeLuxeColor). **Déc.** : Frank Hotaling (a.d.), Victor Gangelin (s.d.). **Mus.** : David Buttolph. **Mont.** : Jack Murray. **Eff. spé.** : Augie Lohman. **Cos.** : Frank Beetson (H), Ann Peck (F). **Lyric** : « I left my Love » de Stan Jones. **Interprétation** : John Wayne (Col. John Marlowe), William Holden (Maj. Hank Kendall), Constance Towers (Hannah Hunter), Althea Gibson (Lukey), Hoot Gibson (Brown), Anna Lee (Mrs. Buford), Russell Simpson (Sheriff Captain Henry Goodboy), Stan Jones (Gen. Ulysses Simpson Grant), Carleton Young (Col. Jonathan Miles), Basil Ruysdael (Cdt. de l'Académie Militaire de Jefferson), Willis Bouchey (Col. Phil Secord), Ken Curtis (Wilkie), O. Z. Whitehead (« Hoppy » Hopkins), Judson Pratt (Sgt. Major Kirby), Denver Pyle (Jagger Jo), Strother Martin (Virgil), Hank Worden (Deacon), Walter Reed (Officier nordiste), Jack Pennick (Sgt. Major Mitchell), Fred Graham (Un soldat nordiste), Chuck Hayward (Capitaine nordiste), Charles Seel (Barman à Newton Station), Stuart Holmes, Major Sam Harris (Passants à Newton Station), Bing Russell, William Leslie, Bill Henry, William Forrest, Ron Hagherty, Dan Borzage, Fred Kennedy, Richard Cutting (Général Sherman).



John Wayne, Ken Curtis : « The Wings of Eagles », 1957.

1960 (Mai) SERGEANT RUTLEDGE (Le Sergent noir). 111 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Willis Goldbeck, Patrick Ford (John Ford Prod/Warner Bros.). **Scén.** : James Warner Bellah, Willis Goldbeck. **Phot.** : Bert Glennon (Technicolor). **Déc.** : Eddie Imazu (a.d.), Frank M. Miller (s.d.). **Mus.** : Howard Jackson. **Mont.** : Jack Murray. **Cos.** : Marjorie Best. **Ass.** : Russ Saunders, Wingate Smith. **Lyric** : « Captain Buffalo » de Mack Davis et Jerry Livingston. **Interprétation** : Jeffrey Hunter (Lt. Tom Cantrell), Constance Towers (Mary Beecher), Woody Strode (Sgt. Braxton Rutledge), Billie Burke (Mrs. Cordelia Fosgate), Juano Hernandez (Sgt. Matthew Luke Skidmore), Willis Bouchey (Col. Otis Fosgate), Carleton Young (Capt. Shattuck), Judson Pratt (Lt. Mulqueen), Bill Henry (Capt. Dwyer), Walter Reed (Capt. MacAfee), Chuck Hayward (Capt. Dickinson), Mae Marsh (Nellie), Fred Libby (Chandler Hubble), Toby Richards (Lucy Dabney), Jan Styne (Chris Hubble), Cliff Lyons (Sam Beecher), Charles Seel (Dr. Eckner), Jack Pennick (Sergent qui fait prêter serment), Hank Worden (Laredo), Chuck Roberson (Un juré), Eva Novak, Estelle Winwood (Spectatrices au procès), Shug Fisher (Mr. Owens).

Titre de tournage : « Captain Buffalo ».

1960 (Oct.) THE ALAMO (Alamo). 199 mn. **Réal.** : John Wayne, John Ford (non crédité). S.E. : Cliff Lyons. **Prod.**: John Wayne (United Artists. Batjac Prod.). **Scén.** : James Edward Grant. **Phot.** : William H. Clothier (Technicolor-Todd A.O.). **Déc.** : Alfred Ybarra (a.d.), Victor A. Gangelin (s.d.). **Mus.** : Dimitri Tiomkin. **Mont.** : Stuart Gilmore. **Ass.** : Robert E. Relyea, Robert Saunders, Michael Wayne. **Cos.** : Frank Beetson. **Cons. tech.** : Jack Pennick, F. Beetson. **Lyric** : Paul Francis Webster. **Eff. spé.** : Lee Zavitz. **Interprétation** : John Wayne (Col. David Crockett), Richard Widmark (Col. James Bowie), Laurence Harvey (Col. William Barret Travis), Richard Boone (Gen. Sam Houston), Frankie Avalon (Smitty), Patrick Wayne (Capt. James Butler Bonham), Linda Cristal (Flaca), Joan O'Brien (Mrs. Dickinsson), Chill Wills (Beekeeper), Joseph Calleia (Juan Seguin), Ken Curtis (Capt. Almeron Dickinson), Carlos Arruza (Lieutenant mexicain), Jester Hairston (Jethro), Veda Ann Borg (Blind Nell), John Dierkes (Jocko Robertson), Denver Pyle (Joueur), Aissa Wayne (Angelina « Lisa » Dickinson), Hank Worden (Parson), Bill Henry (Dr. Sutherland), Bill Daniel (Col Neill), Wesley Lau (Emil Sand), Chuck Roberson (Bagarreur du Tennessee), Guinn « Big Boy » Williams (Lt. Finn), Olive Carey (Mrs. Dennison), Ruben Padilla (Gen. Antonio Lopez de Santa Anna), Carol Baxter (Une jeune Texane), Julian Trevino (Silveria Seguin), Tom Hennessy (Bull), Cy Malis (Pete), Rojello Estrada (Un enfant mexicain), Gil Perkins, Fred Graham, Chuck Hayward, John Hudkins, Ed Jauregui, Dean Smith, Bob Rose, Bill Shannon, LeRoy Johnson, Bob Morgan, Boyd « Red » Morgan, Bill Williams, Buff Brady, Ted White, Ruddy Robbins, Jack Williams, Winner Stevens, Tap Canutt, Junior Hudkins, Harry Joe Canutt.

Le film était dès 1952 un projet de John Wayne. Johnny Weissmuller devait alors en être la vedette, le tout pour la Republic. Frank Lloyd reprit le sujet (« The Last Command » - 1955). John Ford a dirigé une scène de poursuite avec Fred Graham, Chill Wills, Ken Curtis, Gil Perkins et quelques stuntmen. C'est parait-il, à la demande de James Edward Grant que cette scène, non prévue par le script, a sauté du montage définitif.

1961 (Juill.) TWO RODE TOGETHER (Les Deux cavaliers). 109 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Stan Shpetner (John Ford Prod./Columbia). **Scén.** : Frank S. Nugent d'après le roman « Comanche Captives » de Will Cook. **Phot.** : Robert Peterson (a.d.). James M. Crowe (s.d.). **Mus.** : George Duning. **Mont.** : Jack Murray. **Ass.** : Wingate Smith. **Cos.** : Frank Beetsson. **Interprétation** : James Stewart (Guthrie McCabe), Shirley Jones (Marty Purcell), Richard Widmark (Lt. Jim Gary), Linda Cristal (Elena de la Madriaga), Andy Devine (Sgt. Darius P. « Slim » Posey), John McIntire (Major Frazer), Paul Birch (Edward Purcell), Willis Bouchey (Harry J. Wringle), Henry Brandon (Quanah Parker), Harry Carey Jr. (Ortho Clegg), Ken Curtis (Greely Clegg), Olive Carey (Abby Frazer), Chet Douglas (Ward Corbey), Annelle Hayes (Belle Aragon), David Kent (Running Wolf), Anna Lee (Mrs. Malaprop), Jeannette Nolan (Mrs. McCandless), John Qualen (Ole Knudsen), Ford Rainey (Henry Clegg), Woody Strode (Stone Calf), O.Z. Whitehead (Lt. Chase), Cliff Lyons (William Mc Candless). Mae Marsh (Hannah Clegg), Frank Baker (Capt. Malaprop), Ruth Clifford (Une femme), Ted Knight (Lt. Upton), Major Sam Harris (Le docteur), Jack Pennick (Un sergent), Chuck Gillen). Edward.. Brophy (Ditto Bo-Bill Henry, Chuck Hayward.

1961 (Sept.) THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (L'Homme qui tue Liberty Valance). 122 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Willis Goldbeck (Para-

mount). **Scén.** : James Warner Bellah, Willis Goldbeck d'après l'histoire de Dorothy M. Johnson. **Phot.** : William Clothier. **Déc.**: Eddie Imazu, Hal Pereira (a.d.), Sam Comer, Darrel Silvera (s.d.). **Mus.** : Cyril J., Mockridge. **Mont.** : Otho Lovering. **Ass.** : Wingate Smith. **Cos.** : Edith Head. **Interprétation** : James Stewart (Ransom Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon). Vera Miles (Hallie Stoddard). Lee Marvin (Liberty Valance) Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard). Ken Murray (Dr. Willoughby), John Carradine (Starbuckle), Jeanette Nolan (Nora Ericson), John Qualen (Peter Ericson), Willis Bouchey (Jason Tully). Carleton Young (Maxwell Scott), Woody Strode (Pompey), Denver Pyle (Amos Carruthers), Strother Martin (Floyd), Lee Van Cleef (Reese). Robert F. Simon (Handy Strong), O.Z. Whitehead (Ben Carruthers), Paul Birch (Maire Winder). Joseph Hoover (Hasbrouck). Jack Pennick, (Jack, le barman). Anna Lee (Passagère de la diligence). Charles Seel (Président de la réunion électorale). Shug Fisher (Le bègue). Earle Hodgins, Stuart Holmes, Dorothy Phillips, Buddy Roosevelt. Gertrude Astor, Eva Novak, Slim Talbot, Monty Montana, Bill Henry, John B. Whiteford, Helen Gibson, Major Sam Harris.

1962 (Novemb.) HOW THE WEST WAS WON (La Conquête de l'Ouest). 162 mn. **Réal.** : Episode I (The River/Ohio River/La Vallée de l'Ohio/Le Fleuve) : Henry Hathaway Episode 2 (The Covered Wagon/California Gold Rush/La Fièvre de l'Or) : Henry Hathaway Episode 3 (The Civil War/La Guerre civile/La Bataille de Shiloh) : John Ford. Episode 3 (The Railroad/Union Pacific/Le Cheval de Fer) · George Marshall. Episode 4 (The Outlaw Era/Outlaw Years/L'Epoque des Hors-la-Loi/L'Attaque du Train) : Henry Hathaway **Prod.** : Bernard Smith (Metro-Goldwyn-Mayer/Cinerama). **Scén.** : James R. Webb d'après le feuilleton paru dans « Life ». **Phot.** : William H Daniels (Episode 2), Milton Krasner (Episode 5), Charles Lang Jr. (Episode I), Joseph LaShelle (Episodes 3 et 4). Harold E. Wellman (S.E.) (Technicolor-Cinerama). **Déc.** : George W. Davis, William Ferrari, Addison Hehr (a.d.), Henry Grace, Don Greenwood Jr, Jack Mills (s.d). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : Harold F. Kress. **Cons. coul.** : Charles K. Hagedon. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie Robert R. Hoag. **Cons. hist.** : David Miller. **Cos.** : Walter Plunkett. **Ass.** : George Marshall Jr., William McGarry, Robert Saunders, William Shanks. Wingate Smith **Sup. de la production pour Cinerama** : Thomas Conroy. **Sup. de la photo pour Cinerama** . Walter Gibbons-Fly. **Narration** : Spencer Tracy. **Interprétation** : Episode « The River » : James Stewart (Linus Rawlings). Debbie Reynolds (Lilith Prescott), Carroll Baker (Eve Prescott). Karl Malden (Zebulon Prescott). Brigid Bazlen (Dora Hawkins). Agnes Moorehead (Rebecca Prescott). Walter Brennan (Colonel Hawkins). Lee van Cleef (Monty Hawkins), Tudor Owen (Alec Harvey). Kim Charney (Sam Prescott). Bryan Russell (Zeke Prescott). Barry Harvey (Angus Harvey). Jamie Ross (Brutus Harvey), Mark Allen (Colin Harvey).

Episode « The Covered Wagon » : Gregory Peck (Cleve van Valen). Debbie Reynolds (Lilith Prescott). Robert Preston (Roger Morgan), Thelma Ritter (Agatha Clegg). John Larch (Joueur). Carleton Young (Joueur), James Griffith (Joueur), Jay C. Flippen (Prospecteur).

Episode « The Civil War » : John Wayne (Général Sherman), Carroll Baker (Eve Prescott). George Peppard (Zeb Rawlings). Russ Tamblyn (Soldat Confédéré). Henry Morgan (Général Grant). Raymond Massey (Abraham Lincoln). Andy Devine (Peterson). Willis Bouchey (Médecin), Claude Johnson (Jeremiah Rawlings).

Episode « The Railroad » : Henry Fonda (Jethro Stuart). Richard Widmark (Mike Wing). George Peppard (Zeb Rawlings). Ben Black Elk (Alce Nero). Chef Weasel (Donnola). Red Cloud William Scarface. Shales Spear (chefs indiens). Hope Lange (Entraîneuse : supprimée au montage définitif).

Episode « The Outlaw Era » : Debbie Reynolds (Lilith Prescott). George Peppard (Zeb Rawlings). Lee J. Cobb (Lou Ramsey). Carolyn Jones (Julie Stuart). David Brian (Attorney). Eli Wallach (Charlie Gant). Mickey Shaughnessy (Deputy Marshall). Jack Lambert, Rodolfo Acosta (Hors-la-loi). Karl Swenson (Convoyeur), Stanley Livingstone, Joey Scott, Wendy Mildoon (Les trois enfants de Zeb).

Et les stuntmen Bob Morgan, Jack Williams, Boyd « Red » Morgan, Stacey Morgan, Jerry Catron, Tap Canutt, Joe Irigoyen, H.L. Price, Dale van Sickle, Loren Janes, Chick Sheraton, Vic Ronito.

1963 (Mars) DONOVAN'S REEF (La Taverne de l'Irlandais). 109 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : John Ford (Paramount). **Scén.** : James Edward Grant, Frank Nugent d'après l'histoire de Edmund Beloin et l'idée de James Michener. **Phot.** : William Clothier (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Eddie Imazu (a.d.), Sam Comer, Darrell Silvera (s.d.). **Mus.** : Cyril J. Mockridge. **Mont.** : Otho Lovering. **Ass.** : Wingate Smith. **Cnos. coul.** : Richard Mueller. **Cost.** : Edith Head **Eff. spé.** : Paul K. Lerpae, Farciot Edouart. **Interprétation** : John Wayne (Michael Patrick « Guns » Donovan), Lee Marvin (*Thomas Aloysius « Boats »* Gilhooley), Elizabeth Allen (Amelia Sarah Dedham), Jack Warden (Dr. William Dedham), Cesar Romero (Marquis André De Lage). Dorothy Lamour (Miss Lafleur). Jacqueline Malouf (Lelani Dedham), Mike Mazurki (Sgt. Mankowicz). Marcel Dalio (Père Cluzeot). Jon Fong (Mister Eu), Cheryline Lee (Sally Dedham). Tim Stafford (Luki Dedham). Carmen Estrabeau (Sœur Gabrielle). Yvonne Peattie (Sœur Matthew). Frank Baker (Capitaine Martin), Edgar Buchanan (*Notaire de Boston*), Pat Wayne (Jeune Lieutenant de Marine). Charles Seel (Grand Oncle Sedley Atterbury). Chuck Roberson (Festus), Mae Marsh (Membre du Conseil de famille). Dick Foran. Cliff Lyons (Officiers de la Marine australienne). Major Sam Harris (Membre du Conseil de famille) et le propre yacht de John Ford, l' « Araner ».

1964 (Oct.) CHEYENNE AUTUMN (Les Cheyennes). 160 mn. **Réal.** :' John Ford. **S.E.** : Ray Kellogg. **Prod.** : Bernard Smith (Warner Bros.). **Scén.** : James R. Webb d'après le roman « Cheyenne Autumn » de Mari Sandoz. **Phot.** : William Clothier (Couleurs - Panavision 70). **Déc.** : Richard Day (a. d.), Darrell Silvera (s.d.). **Mus.** : Alex North. **Mont.** : Otho Lovering. **Ass.** : Wingate Smith, Russ Saunders. **Cons. tech.** : David H. Miller. **Narration** : Spencer Tracy, Richard Widmark. **Interprétation** : Richard Widmark (Capt Thomas Archer). Carroll Baker (Deborah Wright). James Stewart (Wyatt Earp), Edward G. Robinson (Ministre de l'Intérieur Carl Schurz). Karl Malden (Capt. Wessels), Sal Mineo (Red Shirt), Dolores Del Rio (L'Espagnole, femme de Dull Knife), Ricardo Montalban (Little Wolf), Gilbert Roland (Dull Knife), Arthur Kennedy (Doc Holliday), Patrick Wayne (*2nd Lieut.* Scott), Elizabeth Allen (Guinevere Plantagenet), John Carradine (Major Jeff Blair), Victor Jory (Tall Tree), Mike Mazurki (Senor 1st Sergeant Stanislas Wichowsky), George O'Brien (Major Braden), Sean McClory (Dr. O'Carberry), Judson Pratt (Mayor « Dog » Kelly). Carmen D'Antonio (Une Pawnee), Ken Curtis (Joe), Walter Baldwin (Jeremy Wright), Shug Fisher (Skinny), Nancy Hseuh (Little Bird, femme de Little Wolf), Chuck Roberson (Chef de convoi), Harry Carey Jr. (Cavalier Smith). Ben Johnson (Cavalier Plumtree), Jimmy O'Hara (Cavalier). Chuck Hayward (Cavalier), Lee Bradley (Cheyenne), Frank Bradley (Cheyenne), Walter Reed (Lt. Peterson), Willis Bouchey (Colonel). Carleton Young (Huissier de Carl Schurz), Denver Pyle (Sénateur Henry), John Qualen (Svenson), Dan Borzage, Dean Smith Nanomba « Moonbeam ». Morton (Running Deer), Charles Seel.

Spencer Tracy devait jouer le rôle de Carl Schurz, le Ministre de l'Intérieur. Gravement malade, il était dans l'incapacité de voyager et il fut décidé que toutes ses scènes d'extérieurs seraient tournées en studio. Remplacé par Robinson. Tracy était trop malade pour jouer même en studio, mais tous les extérieurs avec Robinson ont néanmoins été tournés en studio (d'où l'abondance de transparences).

1965 YOUNG CASSIDY (Le Jeune Cassidy) 110 mn. **Réal.** : Jack Cardiff, John Ford **Prod.** : Robert D. Graff, Robert Emmett Ginna, Michael Killanin (ass.) (Metro - Goldwyn - Mayer/Sextant Prod.). **Scén.** : John Whiting d'après *« Mirror in my House »* de Sean O'Casey. **Phot.** : Ted Scaife (Technicolor). **Déc.** : Michael Stringer (a.d.). **Mus.** : Sean O'Riada. **Mont.** : Anne V. Coates. **Ass.** : John Quested. **Prod. sup.** : Teddy Joseph. **Gén.** : Maurice Binder. **Cos.** : Margaret Furse. **Casting** : Miriam Brickman. **Cons. tech.** pour donner à Rod Taylor l'accent de Dublin : Jack McGowran. **Cam.** : Jack Atchelor. **Interprétation** : Rod Taylor (John Cassidy), Maggie Smith (Nora), Julie Christie (Daisy Battles), Edith Evans (*Lady Gregory*), Michael Redgrave (*W. B. Archie Yeats*), Flora Robson (Mrs. Cassidy), Philip O'Flynn (Mick Mullen), Jack McGowran (Ella), Sian Phillips (Ella), T.P. McKenna (Tom), Julie Ross Roberson (Un comanche). Dan Borzage, (Sara), Robin Sumner (Michael), Pauline Delaney (Bessie Ballynoy), Arthur O'Sullivan (Le Contremaître), Donald Donnelly (Undertaker's man), Joe Lynch (Premier lanceur), Vincent Dowlind (Deuxième lanceur), John Cowley (Barman du « Cat and Cage »), William Foley (Employé de l'éditeur), John Franklyn (Caissier de la banque). Harry Brogan (Murphy). Anne Dalton (Voisine). Martin Crosbie (Second employé des pompes funèbres), Fred Johnson (Cocher). Edward Golden (Capitaine White). Christopher Curran (Un homme dans Phoenix Park), James Fitzgerald (Charlie Ballyndy), Shivaun O'Casey (Camériste de Lady Gregory), Harold Godblatt (Directeur de l'Abbey Theatre), Ronald Ibbs (Employé du théâtre), May Craig, May Cluskey (Femmes dans le hall), Tom Irwin et le personnel de la compagnie de l'Abbey Theatre.

John Ford tomba malade en plein tournage et Jack Cardiff qui le remplaça suivit scrupuleusement le script original. John Ford déclare n'avoir tourné que pendant deux jours mais sur le *montage définitif sa part représente* environ dix-huit minutes, soit une partie de la scène du creusement du fossé qui ouvre le film, la majorité des scènes entre Rod Taylor et Julie Christie, une des scènes dans le bar et la plupart des plans de Flora Robson.

1965 SEVEN WOMEN (Frontière chinoise). 87 mln. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Bernard Smith (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Janet Green, John McCormick d'après l'histoire de Norah Lofts « Chinese Finale ». **Phot.** : Joseph LaShelle (Metrocolor-Panavision) **Déc.** : George W. Davis, Eddie Imazu (a.d.), Henry Grace, Jack Mills (s.d.). **Mus.** : Elmer Bernstein. **Mont.** : Otho S. Lovering. **Ass.** : Wingate Smith. **Prod. man.** : Rex Bailey. **Eff. spé.** : J. McMillan Johnson. **Cos.** : Walter Plunkett. **Interprétation** : Anne Bancroft (Dr. D R. Cartwright). Sue Lyon (Emma Clark), Margaret Leighton (Agatha Andrews). Flora Robson (Miss Binns), Mildred Dunnock (Jane Argent), Betty Field (Florrie Pether), Anna Lee (Mrs. Russell) Eddie Albert (Charles Pether), Mike Mazurki (Tunga Khan), Woody Strode (Lean Warrior). Jane Chang (Miss Ling), Hans William Lee (Kim), H.W. Gim (Coolie), Irene Tsu (Femme chinoise).

Anne Bancroft remplace en plein tournage *Patricia Neal, tombée malade*. Titre de tournage : **Chinese Finale.**

TELEVISION

Comme nombre de ses confrères, Ford, parallèlement à son importante carrière cinématographique, a réalisé quelques films pour la télévision.

1955 ROOKIE OF THE YEAR (La Révélation de l'année). 28 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Screen Director's Playhouse. **Interprétation** : John Wayne (Mike), Vera Miles (Rose Goodhue), Pat Wayne (Lyn Goodhue), Ward Bond (Larry Goodhue alias Buck Garrison), Willis Bouchey (Rédacteur en chef), James Gleason (Ed).

1960 THE COLTER CRAVEN STORY (Le Fond de la bouteille). 52 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Howard Christie (Revue Studios MC-Eclusive Studios). **Série WAGON TRAIN. Scén.** : Tony Paulson. **Phot.** : Benjamin Kline. **Mus.** : Stanley Wilson. **Thème principal** : Jerome Morros. **Déc.** : Martin Obzina (a. d). Ralph Sylos (s. d.). **Mont.** : *Marston Fay, David O'Connell*. **Cos.** : Vincent Dee. **Ass.** : James H. Brown. **Interprétation** : Ward Bond (Mal Seth Adams). Carleton Young (Colter Craven). Frank McGrath (Chuck Wooster). Terry Wilson (Bill Hawks). John Carradine (Park). Chuck Hayward, Ken Curtis (Ses fils), Anna Lee (Alice Craven), Cliff Lyons (Weatherby), John Wayne (Gen. Sherman), Paul Birch (Ulysses Simpson Grant), Willis Bouchey (Son beau-père), Mae Marsh (Sa belle mère), Jack Pennick (Tim Malloy), Hank Worden (Hank), Harry Tenbrook (Son ami), Chuck Roberson, Dennis Rush, Beulah Blaze, Lon Chaney Jr.

John Wayne est crédité au générique sous le nom de Michael Morris, son vrai nom étant Michael Morrison. Stock shots de **Wagon Master.**

1962 FLASHING SPIKES. 52 mn. **Réal.** : John Ford. **Prod.** : Frank Baur/Avista Prod. Revue Studios/Pathé Revue. Série PREMIERE THEATRE présentée par Fred Astaire. **Scén.** : Jameson Brewer d'après le roman de Frank O'Rourke. **Phot.** : William Clothier. **Déc.** : Marton Obzina (a. d.), John McCarthy, Martin C. Bradfield (s. d.). **Mont.** : Richard Belding, Tony Martinelli, David J. O'Connell (S). **Gén.** : Saul Bass. **Cos.** : Vincent Dee. **Cons. tech.** : Cy Malis. **Mus.** : John Williams, Stanley Wilson (S). **Interprétation** : James Stewart (Slim Conway), Jack Warden (Commissaire), Pat Wayne (Bill Riley), Edgar Buchanan (Crab Holcomb), Tige Andrews (Gaby Lasalle), Carleton Young (Rex Short), Willis Bouchey (Le maire), Stephanie Hill (Mary Riley), Charles Seel (Le juge), *Bing Russell* (Hogan), *Harry Carey Jr.* (Homme dans le Dugout), Vin Scully (Le speaker), Walter Reed (2e Reporter), Sally Hughes (Nurse), Larry Blake (Premier reporter), Charles Morton (Arbitre), Cy Malis (The Bit Man), Bill Henry (Assistant du commissaire), John Wayne (Un sergent entraîneur en Corée), Art Passerella (Arbitre des séries), Vern Stephens, Ralph Volkie, Earl Gilpin, Bud Harden, Whitey Campbell (Joueurs de base-ball), Don Drysdale (Gomer).

John Ford a dirigé un épisode de la série JANE WYMAN THEATRE, intitulé THE BAMBOO CROSS / A FIGHT FOR LIFE dans lequel Jane Wyman joue le rôle principal, celui d'une religieuse, Sister Regina à qui un officier communiste veut faire les pires ennuis.

Signalons enfin que Ford a paru sur les antennes de l'O.R.T.F. le 18 juin 1966 au cours d'une longue interview, dans l'émission que lui a consacré la série « Cinéastes de notre temps ».

RADIO

Le numéro de notre confrère « Variety » en date du 25 juillet 1962 donne le compte-rendu d'une émission de radio nommée THE UNREAL WEST (série VENTURES). Le producteur en était Jack Vance, le scénariste-narrateur Tony Thomas. Cette émission de 60 mn programmée par C.B.C. Radio de Toronto contenait plusieurs interviews, notamment de Richard Boone, John Wayne, Olive Stokes Mix, une Indienne Cherokee et la veuve de Tom Mix, Randolph Scott, Tim McCoy, Johnny Mack Brown, Yakima Canutt et enfin John Ford. Ce programme était surtout destiné à donner une idée de la véritable histoire de l'Ouest américain dans ses rapports avec les productions hollywoodiennes.

PROJETS

Depuis la fin du tournage de **Seven Women**, deux projets de Ford ont été annoncés :

— un film sur la présidence des Etats-Unis réalisé avec la bénédiction des autorités gouvernementales ;

— **The Miracle of Merriford. Prod.** : Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén.** : Willis Goldbeck et James Warner Bellah d'après le roman de Reginald Arkell Le film devait décrire la vie d'un petit village anglais devenant subitement une base de l'OTAN. Tout autour du village des buildings s'élèvent, la police, l'armée, les services de sécurité s'installent alors que les habitants continuent leur vie quotidienne comme si rien n'avait fait de ce petit village un centre stratégique de toute première importance.

Cette filmographie prend pour base les précédentes filmographies de Ford déjà parues, soit « An Index to the Films of John Ford » (Supplément à « Sight and Sound », 1948), « Filmographie de John Ford par Jean Mitry » (Editions Universitaires, 1954). « The Films of John Ford » (« Films in Review », mars 1963). « Filmographie de John Ford par Patrick Brion, Pierre Guinle et Vincent Porter » (« Présence du Cinéma », mars 1965). — Patrick Brion.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 24 août au 30 septembre 1966

8 films français

Avec la peau des autres. Film en scope et couleurs de Jacques Deray, avec Lino Ventura, Jean Bouise, Marilu Tolo, Karin Baal, Wolfgang Preiss. — Certes, l'irruption de Jean Bouise dans les poussiéreux couloirs du musée des services secrets français (conservateur Ventura) ne manque pas de produire quelque effet distanciateur et cocasse ; il n'en reste pas moins que les bonnes intentions de Deray (introduire un peu de « psychologie » dans les têtes et actes d'espions, fuir les poncifs du genre, chercher à faire moins bête et moins laid, etc.) restent une fois encore sans effet notable, tant sont épaisses les ficelles, pesants les acteurs, convenues les situations. Au total, un triple échec : 1) la fameuse « dimension humaine », l'étude des caractères sont bien vite sacrifiées aux soucis d'intrigue et aux filatures brouillonnes ; 2) le parti pris de grisaille des couleurs tourne tôt à l'absence de principe et devient signe d'une incapacité à utiliser dramatiquement la couleur ; 3) ce n'est pas, aujourd'hui et en France, en acceptant le compromis (toujours risible) avec ce qu'a de plus nul le commerce qu'un cinéaste peut exprimer quoi que ce soit à quoi il tienne. — J.-L. C.

Le Chien fou. Film de Eddy Matalon, avec Claude Brasseur, Dany Carrel, Olivier Hussenot, Jacques Monod, Howard Vernon. — Du sous-sous-sous Melville. Les contempteurs du Doulos auraient fort à faire pour trouver une once de qualité à ce chien pas même enragé. Claude Brasseur prend Pigalle pour les bas-fonds de Frisco ou New York sans voiles. Poursuivi par des gangsters à travers tout Paris, il donne l'impression de courir sur place. Matalon de même. — A. J.

Les Créatures. Film d'Agnès Varda. Voir compte rendu de Venise (Narboni) dans ce numéro.

Demain la Chine. Film de Claude Otzenberger. — Document catégorique sur l'impossibilité de franchir — de front ou de biais — la « frontière chinoise ». Une remarquable interview de Han Suyin, qui déclare que les Occidentaux n'ont jamais rien compris et ne comprendront jamais rien aux Chinois, recoupe les premières pages de « Fibrilles » où Michel Leiris dit que quelles que soient les (bonnes) intentions avec lesquelles on aborde la Chine il est impossible d'en parler ou de la comprendre, et renvoie du même coup la tentative de Claude Otzenberger à ses limites. — J.-L. C.

Fascinante (ou Fraternelle) Amazonie. Film en couleurs de Paul Lambert. — Illustration du théorème rhomérien selon lequel les voyages ne forment pas les cinéastes. Lambert parcourt 40 000 km en Amazonie et impressionne des kilomètres en 16 mm pour nous convaincre qu'il n'y a rien à voir dans le Matto Grosso. Commentaire paternaliste et pompeux, style autodidacte pour conférence à Pleyel. Ce film innocent comme les nudités de ses personnages démontre que l'Age d'Or reste la chose des poètes. — M. M.

Le Grand Restaurant. Film de Jacques Besnard, avec Louis de Funès, Bernard Blier, Venantino Venantini, Noël Roquevert, Robert Dalban. — Pendant une demi-heure, en patron obséquieux recevant le Tout-Paris et martyrisant son personnel, de Funès tente de prendre, parmi les contemporains drôlatiques, cette place dont le cinéma « commercial » le frustrait depuis quinze ans. Il le disait, nous l'avions cru. Nous avions tort. Il égale à peine le pire Pierre Etaix. Puis vient la démission totale, une heure de poursuites automobiles, sur un scénario d'une niaiserie digne du festival des amateurs de Saint-Cast. — M. M.

Tendre Voyou. Film en scope et couleurs de Jean Becker, avec Jean-Paul Belmondo, Mylène Demongeot, Nadja Tiller, Philippe Noiret, Geneviève Page. — Un protagoniste épouvantable : le glandeur farfelu, irresponsable, goujat et content de lui. Une seule situation pendant une heure et demie, dont la portée est la suivante : vivre des femmes est épuisant puisque celles qui ont les moyens d'entretenir un gigolo (si elles ne sont pas toutes jolies), sont toutes nymphomanes. C'est peu. Un mauvais goût constant gagne même les couleurs. Enfin, Stefania Sandrelli ne fait qu'une apparition quasi-muette vers la fin : le seul intérêt présumé du film repose donc, lui aussi, sur une escroquerie. — J.B.

Le Voyage du père. — Film en scope et couleurs de Denys de La Patellière, avec Fernandel, Lilli Palmer, Laurent Terzieff, Madeleine Robinson. — Un grand problème social : la métamorphose des coiffeuses jurassiennes en prostituées lyonnaises. Un traitement austère, bressonien : on ne voit jamais l'héroïne. Un réalisme brutal : Lilli Palmer, inénarrable paysanne en proie aux mirages de « Elle », dit trente fois « merde » et « con » en dix minutes (gros effet sur le public de septuagénaires). Un contenu progressiste : Laurent Terzieff, instituteur laïque et sartrien, explique à un Fernandel mal remis d'« Angèle » qu'il vaut mieux avoir une fille putain, mais sauve, que brûlée au napalm dans le Vietnam-nord (variante « engagée » d'un adage classique, aisément reconnaissable). Décidément, qu'avons-nous contre La Patellière ? Aux économes, je signale enfin que tous les plans durent trente secondes de trop. Le spectateur en a pour son argent. — M. M.

9 films américains

Apache Uprising (Sur la piste des Apaches). Film en scope et couleurs de R.G. Springsteen, avec Rory Calhoun, Corinne Calvet, Lon Chaney, John Russell. — Avec Springsteen, c'est toujours au pire que l'on s'attend. Une nouvelle fois, notre attente, hélas, n'est pas déçue. Tous les poncifs figurent au scénario, et l'interprétation, si l'on excepte une douzaine de plans de DeForest Kelley toujours remarquable, est vraiment déplorable. Cela dit, les spectateurs nés avant 1915 reconnaîtront avec plaisir les vedettes de leur enfance. — P. B.

The Blue Max (Le Crépuscule des aigles). Film en scope et couleurs de John Guillermin. — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Chase (La Poursuite impitoyable). Film en panavision et couleurs de Arthur Penn. Voir, dans notre nº 171, entretien avec Arthur Penn, et critique dans notre prochain numéro.

Fighting Men of the Plains (L'Homme de Kansas City). Film en couleurs (à l'origine, mais la copie parisienne ne l'est pas) de Edwin L. Marin, avec Randolph Scott, Bill Williams, Jane Nigh, Douglas Kennedy, James Millican (1949). — Ce petit western de 1949 n'avait jamais atteint Paris. Il vient

de faire une fugitive apparition au « Sébastopol », dans une copie tirée en noir et blanc à partir d'un original en Cinécolor. L'élément de surprise passé, constatons qu'il s'agit d'un des films les plus faibles de Scott et ce, malgré un point de départ intéressant et des retrouvailles toujours agréables avec certaines de nos vieilles connaissances : Quantrell et Jesse James (très curieusement interprété par Dale Robertson). L'intrigue, qui mêle policiers, faux et vrais, shérifs honnêtes et véreux, est plus que confuse. On ne peut donc conseiller cette œuvrette qu'aux seuls fanatiques de la mythologie westernienne. — P.B.

How to Steal a Million (Comment voler un million de dollars). Film en panavision et couleurs de William Wyler, avec Audrey Hepburn, Peter O'Toole, Eli Wallach, Hugh Griffith, Charles Boyer. — A l'époque des « Pussycat », il n'y a pas lieu d'être méchant avec le Wyler de « How to Steal a Million ». Mais il faut tout de même dire que les seuls films visibles qu'il ait signés sont dramatiques et que si ses comédies le sont également, c'est contre son gré. Celle-ci est lente, pesante, prévisible. Le pire ennui est assuré : celui, sans hauts ni bas, d'une monotonie médiocre. — J. B.

Khartoum (Khartoum). Film en panavision et couleurs de Basil Dearden, avec Charlton Heston, Laurence Olivier, Nigel Green, Richard Johnson, Alexander Knox. — De la part de Dearden, c'est plutôt une bonne surprise. Dans le domaine du cirque bien sûr, mais sous un chapiteau luxueux, avec deux grands clowns dans des rôles de dangereux aliénés et une parade bien réglée par le spécialiste Yakima Canutt. Fidélité de Dearden à ses thèmes : aucune femme dans cet univers d'hommes, mais de charmants serviteurs noirs. Contemporanéité du sujet : une morale contestable selon laquelle un monde où il n'y aurait plus de place pour des généraux du type Gordon serait voué au chaos... — J. B.

Nevada Smith (Nevada Smith). Film en panavision et couleurs de Henry Hathaway. — Voir critique dans notre prochain numéro

Paradise Hawaian Style (Paradis hawaïen). Film en couleurs de Michael Moore, avec Elvis Presley, Marianna Hill, Donna Butterworth, John Doucette, Linda Wong. — L'un des deux ou trois plus mauvais Presley. Le seul intérêt du film réside dans les acteurs qui nous rappellent parfois de bons souvenirs : Shigeta, Doucette, Marianna Hill de « Red Line » et Donna Butterworth de « Family Jewels ». Les amateurs de Presley auront tout intérêt à voir, à la place de ce pensum, « Viva Las Vegas » « Jailhouse Rock », « Roustabout » et autres « Wild in the Country ». — P. B.

The Poppy Is also a Flower (Opération Opium). Film en couleurs de Terence Young, avec Yul Brynner, Senta Berger, Stephen Boyd, Angie Dickinson, Rita Hayworth. — Dans ce qui était à l'origine une production de la T.V. américaine, remarquons d'une part la carence complète de scénario, d'autre part, que le nom de Jo Eisinger cache ici une marchandise par trop médiocre et de monumentales erreurs de distribution. Comme dans un spectacle de foire, les acteurs ne font qu'un numéro rapide et disparaissent. Heureusement, celui d'Angie Dickinson est un des plus longs. — P. B.

6 films italiens

Agente 077 Missione « Bloody Mary » (Fureur sur le Bosphore). Film en scope et couleurs de Terence Hathaway (Sergio Grieco), avec Ken Clark, Philippe Hersent, Fernando Sancho, Margaret Lee, Fabienne Dali. — Les services secrets sont sur les dents : le Rayon Bêta a disparu. Pas pour longtemps, hélas. Un contre-espion à gueule d'anthropopithèque, manière James Bond, le retrouve à la fin, ce qui nous promet beaucoup de petits jumeaux (cf. « Jerry Land, chasseur d'espions »). M.M.

100 000 dollari per Ringo (100 000 dollars pour Ringo). Film en scope et couleurs de Alberto de Martino, avec Richard Harrison, Fernando Sancho, Eleonora Bianchi. — Ringo, c'est le justicier Les cent mille dollars, c'est le prix que les Mexicains vilains devaient payer pour des armes. Tom, c'est le méchant qui avait tué la femme de Custer, qui avait pris le terrain de ce dernier et qui vendait les armes aux Mexicains. Grâce à Ringo donc, l'ordre régnera bientôt à Rainbow Valley ; aussi, inutile de se déranger. — J.-P. B.

La Congiuntura (Cent millions ont disparu). Film en scope et couleurs de Ettore Scola avec Vittorio Gassman, Joan Collins. — Auteur d'excellents scénarios (« Il Sorpasso », « I Mostri », « La Parmigiana »), Ettore Scola prouve une fois encore que certains scénaristes feraient mieux de ne pas se hasarder à la mise en scène. L'argument (une bonne vieille course-poursuite) n'est pas plus mauvais qu'un autre et la présence de Gassman aurait suffi à Risi pour enlever aisément l'ensemble. Scola, au contraire, accentue avec lourdeur chaque effet, et gâche le scope et la couleur. — P. B.

Libido (Libido). Film de Ernesto Gastaldi, avec Dominique Boschero, John Charlie Johns, Alan Collins. — Un petit garçon, qui a la chance d'avoir pour père un émule du Marquis de Sade, surprend l'auteur de ses jours en train d'exterminer une blondinette par le fouet et la strangulation. Il en reste fortement marqué pour la vie. Quinze ans plus tard, le flashback terminé, il revient au domicile paternel en compagnie d'un tuteur qui s'habille chez les proxénètes de Pigalle, d'une fille conne qui a beaucoup vécu sa vie, et d'une fiancée pimbêche. Les deux femmes, lesbiennes, qui ont vu les « Diaboliques » de Clouzot, s'allient pour rendre dingue le fiston du crypto-Sade. Quand il comprend et se révolte, inspiré par l'esprit de papa, il massacre tout le monde. Script génial, saboté par un Enfant-de-Marie incapable d'une pensée perverse, et ultra-fauché. Sans doute le premier film professionnel tourné avec de la pellicule périmée. — M.M.

La Sfida dei giganti (Le Défi des géants). Film en scope et couleurs de Maurice Bright, avec Reg Park, Gya Sandri, Giovanni Cianfriglia. — L'ombre du grand Cottafavi plane sur ce « Défi des géants » où l'ennui dégagé est donc moins grand que dans bon nombre d'entreprises analogues. C'est encore trop peu, malheureusement, pour qu'une réelle charge onirique permette au spectateur de retrouver l'impression d'Hercule au pays de Gaia, déesse de la Terre (domaine de l'Illusion) et de dire avec Tchékhov : « On croit rêver ! » — A. J.

Le Soldatesse (Des filles pour l'armée). Film de Valerio Zurlini, avec Anna Karina, Marie Laforêt, Lea Massari, Thomas Milian, Mario Adorf. — D'un sujet commercial vraiment insauvable, il est vrai (sur fond de paysage grec, prostituées grecques : Karina, Laforêt, Massari, etc., convoyées par un beau et bon lieutenant, une vipère lubrique, colonel des chemises noires et un troufion sympathique et laid), que pouvait tout de même faire Zurlini ? Tout d'abord le refuser. Sinon, atténuer (ou renchérir sur) la caractérisation sommaire des personnages, fuir les situations déjà traitées par d'autres (mille fois et mille fois mieux), lutter contre tous les effets faciles d'un sujet putain, éviter en tout cas de faire le malin en croyant sauver certains plans par un éclairage et certains dialogues par un tour précieux, voire une citation, le vil putanat par la prostitution mondaine. Il était déplacé d'attendre cela de lui car il y a loin du Zurlini en qui l'on avait vu hâtivement un auteur d'avenir, continuateur du néo-réalisme, à celui-ci : réalisateur compromis d'une bande dont l'absence d'ambition n'exclut pas une insupportable prétention. — J. B.

2 films anglais

A Suitable Case for Treatment (Morgan). Film de Karel Reisz, avec Vanessa Redgrave, David Warner, Robert Stephens, Irene Handl, Bernard Bresslaw. Voir dans notre n° 179 compte rendu de Cannes (Moullet). — Evolution anti-darwinienne. Après avoir fait l'homme, Karel Reisz fait le singe. Avatar intellectuel et prétentieux du pire « humour anglais ». Une folie fabriquée, plus insupportable que le cartésianisme bourgeois, lorgne du côté de Swift. Quelques bonnes idées tout de même, dont la faculté « hallucineuse » que possède Morgan : tel Tardieu posant un mot à la place de l'autre, le Reiszien est capable de voir une tête d'autruche à la place d'un minois de jeune fille. Et une séquence de « King-Kong » à la place d'une scène rasante de Reisz. Dommage que tout ne soit pas fait sur cet heureux principe. — M. M.

Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451). Film en couleurs de François Truffaut. Voir dans nos n°s 175, 176, 177, 178, 179 et 180 : journal de tournage (Truffaut), dans ce numéro : compte rendu de Venise (Godet) et critiques de Jean-Louis Comolli et Michel Delahaye dans notre prochain numéro.

---

1 film allemand

Neunzig Nächte und ein Tag (Sept contre la mort). Film de Edgar G. Ulmer, avec Rosanna Schiaffino, John Saxon, Brian Aherne, Joachim Hansen, Hans von Borsody. — Revenu à la série B, Ulmer, dont nous commencions quelque peu à oublier l'existence, retrouve l'inspiration de ses anciens films. Des acteurs minables, un script hyper-classique sur le thème « radeau de la Méduse » permettant de réunir à la faveur d'une circonstance donnée plusieurs caractères, des décors fauchés... pourtant peu à peu le courant passe. Intégrant admirablement ses personnages au décor (les plans de Schiaffino, près de l'eau avec sa chèvre, évoquent irrésistiblement ceux de Betta St. John dans « Naked Dawn »), Ulmer se situe dans la lignée du style théâtral de Reinhardt. Une caverne sert de hâvre de paix à ces combattants anonymes (américains, anglais, italiens) et cette unité de lieu sert l'apparente lenteur du récit. Les plans sont en effet toujours assez longs mais, indéniablement, un rythme est ainsi créé. La composition de chaque plan, la beauté de certaines scènes (le toast à la paix, l'échange des cadeaux), l'intelligence des situations (Aherne comprenant qu'il est foutu lorsqu'il se révèle incapable de terminer une comptine enfantine), tout cela prouve à quel point Ulmer reste fidèle à lui-même. Film quelque peu manqué, sans doute, mais passionnant, ces « Neunzig Nächte und ein Tag » nous ramènent à l'époque de « Détour », où sur un sujet conventionnel, avec des acteurs de troisième ordre, Ulmer créait immédiatement un décor, une situation, une atmosphère. Regrettons enfin que le film n'ait pas été distribué en V.O. et surtout que le distributeur français ait jugé utile de l'amputer de 19 minutes. — P. B.

---

1 film espagnol

Jerry Land Cacciatore di Spie (Jerry Land chasseur d'espions). Film en scope et couleurs de Juan de Orduña, avec Wayde Preston, Elga Sommerfeld, Noe Murayama, Reinhard Kolldehoff. — Les services secrets sont sur les dents : un savant a disparu. Enlevé dans une contrebasse, par des espions qui connaissent la musique. Un contre-espion à gueule d'anthropopithèque, manière James Bond, le retrouve probablement à la fin (cf. « Fureur sur le Bosphore ». Les notules sur ces deux films ont peut-être été interverties). — M. M.

---

1 film japonais

Ikuru (Vivre). Film d'Akira Kurosawa. Voir, dans notre n° 68, petit journal (Moullet), dans notre n° 69, petit-journal (Bazin) et ensemble Kurosawa dans notre précédent numéro.

---

1 film mexicain

Santo contro las mujeres vampiras (Superman contre les femmes-vampires). Film de Alfonso Corona Blake, avec Lorena Velazquez, Jaime Fernandez, Otelia Montesco. — Aux meilleurs moments, on se croirait chez soi devant la télé en train de regarder du catch : ce superman pratique en effet ce sport, ce qui limite ses horaires de service. Entre deux matches donc, nous apprenons que nos charmantes speakerines redoutent le jour, l'ail, le signe de croix et se nourissent de sang humain. Je leur conseille Zitrone, il a de la réserve. Mais il manque ici un grand rectangle tout blanc et la seconde chaine. — J.-P. B.

---

1 film soviétique

Javoronok (L'Odyssée du T. 34) Film de Nikita Kourikhine et Leonide Manaker, avec Viatcheslav Gourenkov, Guennady Youkhtine, Veliri Ogoteltsev, Valentin Skoulme, Bruno Oya. Voir, dans notre n° 168, compte rendu de Cannes (Ollier) — Cinéma russe de série, simple, franc, un peu bête, mais en fin de compte assez sympathique jusque dans ses simplifications outrancières et sa dramaturgie monolithique. Thématiquement, l'œuvre se signale à l'attention des exégètes par la conjonction d'une donnée claustrophobique (des prisonniers russes s'évadent en volant un char d'assaut et traversent l'Allemagne à l'intérieur d'iceluy, dont la carapace leur pèse) et d'une donnée claustrophilique (la carapace leur pèse, certes, mais aussi les protège des agressions extérieures). D'où une belle méditation formelle sur les rêveries du refuge. Acteurs plaisants ; et une très bonne scène lyrique où des femmes russes, elles aussi prisonnières, saluent le char de leurs compatriotes en courant dans une prairie en fleurs de très dovjenkienne façon. J.-A.F.

---

1 film suédois

Nattlek (Jeux de Nuit). Film en scope de Mai Zetterling, avec Ingrid Thulin, Keve Hjelm, Lena Brundin. Voir, dans notre n° 177, entretien avec Mai Zetterling, dans ce numéro, compte rendu de Venise (Narboni), et critique dans notre prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Albert Juross et Michel Mardore.

Erratum : Il fallait lire dans notre précédent numéro : « Films sortis en exclusivité à Paris du 27 juillet au 23 août » (et non du 29 au 26) et « 12 films américains » au lieu de 11 puisque nous avions omis... « Seven Women » !

Numéro spécial de Noël

Le numéro spécial de Noël des Cahiers du Cinéma sera consacré aux problèmes du récit romanesque et cinématographique. Il comprendra des textes théoriques de Jean-Pierre Faye, Samuel Fuller, Pierre Klossowski, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Bernard Pingaud et Jean Ricardou. Une partie importante du numéro sera constituée des réponses que romanciers et cinéastes ont bien voulu donner à un questionnaire touchant les points essentiels de ce sujet complexe et encore mal exploré.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **à paraitre.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-01-79 -** Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

Partout, dans le monde, de jeunes cinéastes réalisent des films audacieux, libres, en dehors des contraintes et des normes commerciales. Or, ces films, il n'est pas question de les voir : le commerce juge, et son seul verdict risque de compromettre définitivement leur sortie. Pour remédier à cette injustice, il faut donner leur « première chance » à ces films, qui sont le cinéma d'aujourd'hui, le « nouveau cinéma ». Ainsi, vous, public, aurez enfin la possibilité de découvrir ces films qui vous attendent, et que, peut-être, vous attendez. A partir du 19 octobre, le cinéma « Quartier-Latin » (9, rue Champollion) met son écran au service de cette cause, et vous présente tous les jours, à 10 heures, 12 heures et minuit :

« NON RECONCILIES »

de Jean-Marie Straub (Allemagne).

(Toutes places : 3 F.)



cahiers du cinéma prix du numéro : 6 francs